MIHAIL CEHOV – curs de arta actorului

Prefaţa

Această carte este rezultatul urmăririi din culise a „Procesului de creaţie” – urmărire începută cu mulţi ani în urmă, în Rusia, la Teatrul de Artă din Moscova cu Stanislavski, Nemirovici Dankenko şi Sulerjiţchi. În calitatea mea de actor, regizor, profesor şi în sfârşit Director al Teatrului Mic de artă din Moscova, am avut posibilitatea să-mi dezvolt metodele de joc şi de regie şi să le formulez într-o tehnică definitivă al cărei program este această carte. După ce am plecat din Rusia, am lucrat mulţi ani în teatrele din Letonia, Lituania, Austria, Franţa, Anglia şi cu Max Reinhardt în Germania.

De asemenea, am avut norocul să cunosc şi să observ actori şi regizori celebri de toate tipurile şi tradiţiile, printre care personalităţi memorabile ca: Şaliapin, Meyerhold, Moisei, Jouvet, Gielud şi alţii. Mai departe, am putut acumula multe cunoştinţe utile ca regizor al piesei *A douăsprezecea noapte*, la Teatrul evreiesc Habima, în Europa, al operei *Parsifal*, la Riga, şi al operei *Târgul din Sorocinsk*, la New York. În timpul muncii mele cu aceasta din urmă, convorbirile pe care le-am avut cu Serghei Rahmaninoff mi-au inspirat multe contribuţii la această tehnică.

În 1936, domnul şi doamna L. K., ELMHIRAD şi domnişoara Beatrice STRAIGHT au deschis o şcoală dramatică la Darlington Hall, Devonshire, Anglia, cu intenţia de a crea Teatrul Cehov. Ca director al acestei şcoli, am avut ocazia să fac un mare număr de experienţe religioase în legătură cu tehnica mea. Aceste experienţe au continuat dupa ce şcoala a fost mutată în Statele Unite, în preajma celui de-al doilea război mondial, şi de atunci în tot timpul transformării şcolii într-un teatru profesionist, cunoscut sub numele de „**Cehov layer”**.

Acest teatru ar fi putut să experimenteze principiile noi ale artei dramatice în cursul turneului său cu un repertoriu clasic, totuşi activitatea sa a fost întreruptă atunci când majoritatea membrilor săi de sex masculin au fost chemaţi sub arme. Experienţele mele şi-au croit drum înainte încă din timp, cu ajutorul actorilor de pe Broadway, dar au trebuit să fie amânate până la urmă pentru un timp nedefinit, când mulţi dintre membrii acestor familii au intrat, de asemenea, în serviciile militare.

Acum, după toţi aceşti ani de experimentare şi verificare, simt că a venit momentul să aştern aceste idei pe hârtie şi să le ofer ca operă a vieţii mele judecăţii colegilor mei şi a maselor de cititori.

Totodată, vreau să-mi exprim recunoştinţa faţă de Paul Marshall Allen pentru ajutorul său generos în ceea ce priveşte versiunea actuală. Lui Bety Rasskin Appleton, Hurd Matefield

şi mai ales lui Deordre du Prey, fostul meu elev şi profesor calificat al acestei metode, pentru contribuţia fiecăruia dintre ei.

Rezerv o notă de apreciere specială pentru Charles Leonard, dramaturg, producător, regizor, a cărui cunoaştere tehnică a metodei şi înţelegere de a aplica în diversele ramuri ale teatrului, în film, radio şi televiziune m-au convins să-l însărcinez cu munca editorială a acestei versiuni finale a manuscrisului. Priceperea lui nepreţuită m-a făcut să-i fiu profund îndatorat.

MIHAIL CEHOV,
BEVERLY HILLS, CALIFORNIA, 1958

CUVÂNT CĂTRE CITITOR

Avem nevoie de ajutorul tău!

Natura abstractă a subiectului cere nu numai o lectură concentrată, nu numai o înţelegere clară, ci şi o colaborare cu autorul. Căci, ceea ce poate fi uşor de înţeles prin contact personal şi demonstrativ, depinde în mod necesar de cuvinte şi concepte pur intelectuale. Multe din întrebările ce se pot naşte din mintea ta, în timpul sau după lectura fiecărui capitol, pot căpăta cel mai bun răspuns prin aplicarea practică a exerciţiilor recomandate. Din păcate, nu există altă posibilitate de a colabora: tehnica de joc nu poate fi bine înţeleasă fără *practicarea* ei. Tehnica oricărei arte poate uneori să inhibe – aşa cum s-a mai întâmplat – scânteia inspiraţiei la un artist mediocru, dar aceeaşi tehnică, în mâinile unui maestru, poate transforma scânteia într-o flacără de nestins.

Josef Jassner

CAPITOLUL I
CORPUL ŞI PSIHICUL ACTORULUI

„Corpurile noastre pot fi sau
cei mai buni prieteni, sau cei mai răi duşmani.”

Este un lucru cunoscut că corpul şi psihicul omenesc se influenţează reciproc şi se află într-o constantă interacţiune. Un corp, fie că are o hiperdezvoltare musculară, fie că e nedezvoltat, poate tulbura cu uşurinţă activitatea minţii, poate toci sentimentele sau poate slăbi voinţa. Deoarece orice domeniu şi profesiune ne produce deprinderi, boli sau accidente profesionale caracteristice, care îi afectează inevitabil pe muncitorii sau profesioniştii respectivi, numai rareori putem stabili un echilibru între fizic şi psihic. Dar actorul, care trebuie să-şi considere corpul ca pe un instrument pentru experimentarea unor idei creatoare pe scenă, trebuie să tindă către realizarea unei armonii complete între psihic şi fizic. Există anumiţi actori care îşi simt profund rolurile, le pot înţelege cu cea mai mare limpezime, dar care nu pot exprima, nici produce, în faţa publicului această bogăţie, cu mijloace proprii. Acele idei şi emoţii minunate sunt oarecum încătuşate înăuntrul corpurilor lor nedezvoltate. Procesul de repetiţie şi jocul propriu-zis este pentru ei o luptă penibilă împotriva propriei lor „cărni prea solide”, după cum spune Hamlet. Dar oamenii nu trebuie să se descurajeze. Orice actor suferă, într-o măsură mai mare sau mai mică, de o anumită rezistenţă a corpului său. Pentru a învinge aceasta, este nevoie de exerciţii fizice, dar ele trebuie să fie bazate pe principii diferite de acelea care sut folosite în majoritatea şcolilor de artă dramatică. Gimnastica, dansul, scrima, acrobaţia, gimnastica artistică pentru fete, luptele sunt, fără îndoială, bune şi folositoare prin ele însele, dar corpul unui actor trebuie supus unei dezvoltări speciale, în conformitate cu cerinţele specifice ale profesiunii sale.

Care sunt aceste cerinţe?

În primul rând, mai ales, extrema sensibilitate a corpului faţă de impulsurile psihice creatoare. Aceasta nu poate fi obţinută prin exerciţii strict fizice. Psihicul însuşi trebuie să ia parte la această dezvoltare. Corpul unui actor trebuie să absoarbă însuşirile psihice, trebuie să fie plin şi pătruns de ele, în aşa fel încât ele să-l transforme treptat într-o membrană sensibilă, într-un fel de receptor şi conveior al imaginilor, sentimentelor şi impulsurilor voluntare cele mai subtile.

Începând cu ultima treime a secolului al XIX-lea, a început să predomine cu o putere tot mai mare o concepţie materialistă despre lume, atât în afara artei, cât şi în ştiinţă şi în viaţa de toate zilele. Prin urmare, numai lucrurile care sunt palpabile şi numai ceea ce are aparenţa exterioară a fenomenelor vieţii pare să fie în stare să atragă atenţia unui artist. Sub influenţa concepţiilor materialiste, actorul modern este tentat, în permanenţă şi fără să fie neapărată

nevoie, de practica primejdioasă de a elimina elementele psihologice din arta sa şi de a supraestima semnificaţia celor fizice. Astfel, cu cât se cufundă el mai mult în acest mediu neartistic, cu atât corpul lui devine mai puţin animat, tot mai superficial, mai greoi, mai rigid şi, în cazuri extreme, semănă chiar cu un automat al epocii lui mecaniciste. Banalitatea devine un substitut comod al originalităţii. Actorul începe să recurgă la tot felul de trucuri şi clişee teatrale şi acumulează curând o serie de deprinderi de joc specifice şi un manierism corporal. Dar nu este vorba cât de bune sau rele par să fie acestea, ele nu fac decât să ţină locul sentimentelor şi emoţiilor artistice reale, adevăratei dispoziţii creatoare pe scenă. Mai mult, sub puterea hipnotică a materialismului modern, actorii sunt înclinaţi chiar să neglijeze limita care trebuie să separe viaţa cotidiană de viaţa scenică. Ei se forţează să aducă pe scenă viaţa aşa cum este ea şi în felul acesta devin mai curând nişte fotografi obişnuiţi decât artişti. Ei au înclinaţia primejdioasă de a uita că adevărata sarcină a unui artist creator nu este de a crea pur şi simplu aparenţa exterioară a vieţii, ci de a interpreta viaţa sub toate aspectele ei şi în toată profunzimea ei, de a arăta ce este în spatele fenomenelor vieţii, de a-l lăsa pe spectator să privească dincolo de faţetele şi sensurile vieţii. Căci nu este, oare, artist – actor, în adevăratul sens al cuvântului, acea fiinţă care este înzestrată cu putinţa de a vedea şi de a trăi lucruri care sunt obscure pentru o persoană obişnuită? Şi nu e oare menirea lui adevărată, instinctul lui binecuvântat, de a oferi spectatorului, ca un fel de revelaţie, propriile sale impresii asupra lucrurilor, aşa cum le vede şi le simte el? Dar cum poate el să facă aceasta dacă corpul lui este încătuşat şi limitat în expresivitatea sa de puterea unor influenţe neartistice, necreatoare? Atâta timp cât corpul şi vocea sa sunt singurele instrumente fizice pe care se poate conta, nu trebuie oare să le apre de constrângerile care sunt ostile şi delatorii pentru profesiunea sa? Gândirea rece, analitică, materialistă, tinde să înăbuşe tendinţa către inspiraţie. Pentru a contracara această intervenţie distrugătoare, actorul trebuie să-şi asume sistematic sarcina de a-şi hrăni corpul cu alte impulsuri decât acele care îl duc către un mod pur materialist de trăire şi gândire. Corpul actorului poate avea pentru el o valoare optimă numai când este susţinut de un torent neîntrerupt de impulsuri artistice; numai atunci corpul lui poate fi cel mai rafinat, sensibil şi receptiv faţă de subtilităţile care constituie viaţa interioară a unui artist creator, căci corpul actorului trebuie să fie modelat şi recreat din interior.

De îndată ce începem să exersăm suntem uimiţi văzând cât de mult şi cât de avid poate absorbi corpul omenesc, în special acela al actorului, tot felul de valori psihice, şi poate reacţiona la ele. De aceea, pentru dezvoltarea actorului trebuie găsite şi aplicate exerciţii psihologice speciale. Primele nouă exerciţii sunt indicate pentru a satisface această cerinţă.

Aceasta ne duce la definirea celei de-a doua cerinţe care este **bogăţia psihicului** însuşi. Un corp sensibil şi un psihic bogat nuanţat sunt reciproc complementare şi crează acea

armonie atât de necesară pentru atingerea scopului profesional al actorului. Veţi obţine aceasta prin largirea continuă a cercurilor intereselor voastre. Încercaţi să trăiţi sau să vă apropiaţi psihologic unor persoane din alte epoci, citind piese istorice, nuvele istorice sau chiar cărţi de istorie. În timpul acesta încercaţi să pătrundeţi în gândirea lor fără a impune punctul vostru de vedere modern, concepţiile voastre morale, principiile sociale sau orice este de natură personală. Încercaţi să-i înţelegeţi prin modul lor de viaţă şi prin împrejurările vieţii lor. Respingeţi noţiunea dogmatică şi greşită că personalitatea umană nu se schimbă niciodată, rămânând aceeaşi în toate epocile. (Am auzit cândva un actor de seamă spunând că „Hamlet a fost o marionetă, exact ca mine"). În această clipă el şi-a trădat acea lene interioară care l-a înpiedicat să pătrundă mai intim în personalitatea lui Hamlet şi lipsa lui de interes faţă de tot ce se afla dincolo de limitele propriei sale psihologii.

În mod similar încercaţi să pătrundeţi în psihologia unor anumite popoare, încercaţi să definiţi caracterele lor specifice, trăsăturile lor psihologice, interesele lor, arta lor. Lămuriţi principalele deosebiri dintre aceste popoare.

Mai departe, căutaţi să pătrundeţi în psihologia personajelor din jurul vostru. Faţă de cele de care simţiţi o antipatie, încercaţi să le găsiţi unele insuşiri bune, pozitive, pe care nu le-aţi observat înainte. Faceţi îcercarea de a trăi cele ce trăiesc ele, întrebaţi-vă de ce ele sunt şi acţionează aşa şi nu altfel. Rămâneţi obiectivi şi vă veţi lărgi incomensurabil propria voastră psihologie. Toate aceste trăiri impuse, datorită propriei lor ponderi, vor pătrunde treptat şi în fiinţa voastră şi vă vor face mai sensibili, mai nobili, mai flexibili. Şi astfel capacitatea voastră de a pătrunde în viaţa interioară a personajelor va fi mai ascuţită. Veţi începe prin a descoperi acel fond inepuizabil de originalitate, inventivitate şi ingenuitate pe care îl veţi putea dărui ca actori. Veţi fi în stare să depistaţi în toate personajele voastre acele trăsături fixe dar fugitive pe care nimeni afară de voi, actorii, nu le poate vedea şi, în consecinţă, dezvălui spectatorilor voştri. Şi dacă, în plus, la sugestiile de mai sus, veţi dobândi deprinderea de a suprima **orice criticism inutil** în viaţă sau în munca voastră profesională, veţi grăbi considerabil dezvoltarea voastră.

A treia cerinţă este **completa subordonare a corpului şi a psihicului de către actor**. Actorul care vrea să devină propriul lui stăpân şi al meşteşugului său va exclude elementul „accidental" din profesiunea sa şi va crea o bază solidă pentru talentul său. Numai o dominare completă a corpului şi a psihicului său îi va da încrederea în sine, libertatea şi armonia necesară pentru activitatea sa creatoare. Căci în viaţa cotidiană, modernă, noi nu facem uz suficient sau adecvat de corpul nostru şi, ca urmare, majoritatea muşchilor noştri devine flască, inflexibilă şi insensibilă. Muşchii trebuie reactivaţi şi întăriţi. Întreaga metodă sugerată în această carte ne conduce către satisfacerea acestei cerinţe. Şi acum să pornim la

munca practică şi să facem exerciţiile. Evitaţi să le executaţi mecanic şi căutaţi întotdeauna să aveţi în minte scopul final.

EXERCIŢIUL I

Faceţi o serie de mişcări largi dar simple, utilizând maximul de spaţiu din jurul vostru; atrageţi în ele tot corpul. Faceţi mişcări cu destulă forţă dar fără constrângerea inutilă a muşchilor. Destindeţi-vă complet, întinzând mâinile şi picioarele mult depărtate. Rămâneţi câteva momente în această poziţie extinsă. Imaginaţi-vă că deveniţi din ce în ce mai larg şi mai mare. Reveniţi la poziţia iniţială. Repetaţi aceeaşi mişcare de mai multe ori. Ţineţi minte scopul exerciţiului spunându-vă: „Îmi trezesc muşchii adormiţi ai corpului, sunt pe cale de a-i reînviora şi utiliza".

Acum, închideţi-vă, încrucişaţi-vă braţele pe piept, punând mâinile pe umeri. Îngenunchiaţi pe unul sau pe amândoi genunchii, aplecând capul foarte adânc. Imaginaţi-vă că deveniţi tot mai mic şi mai mic, înfăşurându-vă, strîngîndu-vă de parcă aţi vrea să dispăreţi înăuntrul vostru şi că spaţiul din jurul vostru se strîmtorează. Un alt grup de muşchi va fi trezit prin această mişcare de contracţie. Reveniţi la poziţia în picioare, apoi repeziţi tot corpul înainte pe un picior, întinzând înainte unul sau ambele picioare, apoi repeziţi tot corpul înainte, mişcare de întindere a braţului lateral, la dreapta şi la stînga, folosind cît mai mult spaţiu în jurul vostru. Faceţi o mişcare asemănătoare cu lovitura fierarului cu ciocanul pe nicovală. Faceţi diferite mişcări largi, pline, bine conturate, de parcă aţi arunca ceva deasupra capului, sau l-aţi trage, 1-aţi împinge, l-aţi aranca de colo pînă colo. Faceţi mişcările complet, cu suficientă forţă şi într-un ritm moderat. Evitaţi mişcările dansante. Nu vă reţineţi respiraţia în timpul mişcărilor. Nu vă grăbiţi. Faceţi pauză după fiecare mişcare.

EXERCIŢIUL II

După ce aţi învăţat, cu ajutorul mişcărilor pregătitoare, să executaţi mişcările simple, largi şi libere, continuaţi să le faceţi într-un alt mod. Imaginaţi-vă că în pieptul vostru se află un centru de la care pornesc impulsurile prezente pentru toate mişcările voastre. Gîndiţi-vă la acest centru imaginar ca la o nouă sursă de activitate şi forţă lăuntrică în corpul vostru. Trimiteţi această forţă în capul, braţele, mîinile, torsul şi picioarele voastre. Lăsaţi senzaţia de forţă, armonie şi bună stare să pătrundă în tot corpul. Avreţi grijă ca nici umerii, coatele, încheieturile, şalele, genunchii să nu împiedice curgerea acestei energii de la centrul imaginar şi lăsaţi-o să treacă liber. Ţineţi minte că articulaţiile nu vă sunt date pentru a vă face corpul rigid ci, dimpotrivă, pentru a vă da putinţa să vă utilizaţi cu cea mai mare libertate şi flexibilitate.

Închipuiţi-vă că braţele şi picioarele voastre porneau de la acel centru din pieptul vostru şi nu de la umeri sau şolduri; încercaţi să executaţi o serie de mişcări naturale: ridicaţi şi coborîţi braţele, îndoiţi-le în diferite direcţii, mergeţi, şedeţi, ridicaţi-vă, mişcaţi diferite obiecte, puneţi-vă pardesiul, pălăria etc. Aveţi grijă ca toate mişcările pe care le faceţi să fie comandate realmente de acea forţă care izvorăşte din centrul imaginar ce se află în pieptul vostru. În timp ce faceţi aceste exerciţii, ţineţi minte un alt principiu important, lăsaţi forţa care izvorăşte din centrul imaginar din piept şi vă conduce în spaţiu să perceapă mişcarea însăşi: adică mai întîi emiteţi impulsul pentru mişcare, iar apoi, o clipă mai tîrziu, executaţi mişcarea. În timp ce mergeţi înainte, în lături sau înapoi, lăsaţi chiar centrul să iasă afară ca şi cum ar fi fost corpul chiar în piept, cîţiva centimetri în direcţia mişcării. Lăsaţi-vă corpul să urmeze centrul. Aceasta va face ca mersul şi fiecare mişcare a voastră să fie lină, graţioasă, artistică, la fel de plăcută de privit ca şi de executat. După ce mişcarea a fost executată, nu întrerupeţi brusc curentul generat de centru, ci lăsaţi-l să curgă şi să radieze câtva timp dincolo de limitele corpului vostru şi în spaţiul din jur. Această forţă trebuie nu numai să preceadă fiecare din mişcările voastre, dar să le şi urmeze, aşa încât senzaţia de libertate să fie sprijinită de această forţă, punând astfel un element psihologic la dispoziţia voastră. Treptat, veţi trăi din ce în ce mai mult acest sentiment puternic, care poate fi numit **prezenţa** actorului în scenă. În timp ce vă veţi afla în faţa publicului, nu veţi fi niciodată stăpîniţi de conştiinţa de sine, nu veţi suferi niciodată de trac sau de lipsă de încredere ca artist.

Centrul imaginar din pieptul vostru vă va da de asemenea senzaţia că tot corpul se apropie aievea de tipul „ideal" al corpului omenesc. Ca un muzician care poate cânta numai pe un instrument bine acordat, la fel veţi avea şi voi sentimentul că corpul vostru "ideal" vă va face să fiţi în stare de a-l folosi la maximum, de a-i da tot felul de trăsături caracteristice, cerute de rolul asupra căruia lucraţi. Aşadar, continuaţi aceste exerciţii până când veţi simţi că acel centru puternic din pieptul vostru este o parte naturală a fiinţei voastre şi nu mai cere o atenţie sau o concentrare specială. Centrul imaginar serveşte de asemenea şi altor scopuri care vor fi discutate mai departe.

EXERCIŢIUL III

Ca şi mai înainte, faceţi mişcări puternice, largi, cu tot corpul. Dar acum spuneţi-vă: „Ca un sculptor, eu modelez spaţiul din jurul meu. Eu las forme. Apar cizelate în mişcările corpului meu".

Creaţi **forme** clare şi definite. Pentru a putea face aceasta, gândiţi-vă la începutul şi sfârşitul fiecărei mişcări pe care o faceţi. Şi iarăşi spuneţi-vă: „Acum încep mişcarea ce

crează o formă”, şi după îndeplinirea ei: „Acum am terminat-o; forma e aici”. Odată cu aceasta, imaginaţi-vă şi simţiţi-vă corpul ca **o formă în mişcare**. Repetaţi fiecare mişcare de mai multe ori, până când devine liberă şi plăcută de executat. Eforturile voastre vor semăna cu lucrul unui desenator, care trage o dată şi încă o dată aceeaşi linie, năzuind către o formă mai bună, mai clară şi mai expresivă. Dar pentru a nu pierde caracterul modelator al mişcării voastre, imaginaţi-vă aerul din jurul vostru ca pe un mediu care vă opune o rezistenţă. De acemenea, executaţi aceleaşi mişcări într-un ritm diferit. Apoi încercaţi să reproduceţi aceste mişcări, folosind diferitele părţi ale corpului vostru. Modelaţi aerul din jurul vostru numai cu umerii şi omoplaţii, apoi cu spatele, cu coatele, cu genunchii, cu fruntea, mâinile, degetele etc. În toate aceste mişcări păstraţi senzaţia de putere şi energie interioară, care străbate din afară prin corpul vostru. Evitaţi tensiunea musculară de prisos. De dragul simplităţii, executaţi mişcările de modelare mai întâi fără imaginarea centrului din pieptul vostru, iar apoi imaginaţi-vă acest centru.

Acum, ca şi în exerciţiul precedent, reveniţi la mişcările simple şi fireşti şi la treburile zilnice, folosind centrul cu păstrarea şi combinarea senzaţiilor de energie, forţa modelatoare şi forma.

Când veniţi în contact cu anumite obiecte, căutaţi să introduceţi energia voastră în ele, umplându-le de forţa voastră. Aceasta vă va dezvolta capacitatea de a mânui obiectele (recuzita de scenă) cu cea mai mare uşurinţă şi abilitate. De asemenea, încercaţi să extindeţi această forţă asupra partenerilor voştri (chiar la oarecare distanţă). Acesta va deveni unul din mijloacele cele mai simple pentru a stabili contacte adevărate şi forme pe scenă, ceea ce este o parte importantă a tehnicii, de care ne vom ocupa mai târziu.

Cheltuiţi-vă forţa cu dărnicie. Este inepuizabilă şi cu cât daţi mai mult, cu atât se va acumula mai mult în voi.

Încheiaţi acest exerciţiu, ca şi exerciţiile 4, 5 şi 6, cu încercarea de a vă antrena mâinile şi degetele separat. Faceţi o serie oarecare de mişcări naturale: luaţi, mişcaţi, puneţi jos, atingeţi şi mutaţi diferite obiecte mari şi mici. Aveţi grijă ca mâinile şi degetele dumneavoastră să posede aceeaşi forţă modelatoare, încât şi ele să creeze forme cu fiecare mişcare.

Nu e nevoie să se exagereze mişcarea şi nu trebuie să vă descurajaţi dacă la inceput ea poate să pară puţin stângace şi exagerată. Mâna şi degetele unui actor pot să fie foarte expresive pe scenă, dacă sunt bine dezvoltate, sensibile şi folosite cu economie. După ce aţi dobândit o tehnică suficientă acestor mişcari de modelare şi aţi simţit o plăcere excutându-le, în continuare, spuneţi-vă : "Orice mişcare pe care o fac este o mică operă de artă, eu o fac ca un artist, corpul meu este un instrument fin pentru a produce mişcari modelatoare şi pentru a

crea forme. Prin inermediul corpului meu sunt în stare să-i dezvolt spectatorului forţa şi concentraţia mea lăuntrică." Lăsaţi această idee să pătrundă adânc în fiinţa voastră. Acest exerciţiu vă va face întotdeauna capabili de a crea forme pentru orice sarcină pe care o aveţi pe scenă. Vă veţi dezvolta un gust pentru formă şi veţi fi artistic nesatisfăcuţi de orice mişcare vagă şi nedefinită sau de gesturile, vorbirea, ideile, sentimentele şi impulsurile voluntare, amorfe, când vă veţi ciocni de ele la voi inşivă sau la ceilalţi, în timpul muncii voastre profesionale. Veţi inţelege si vă veţi convinge de lipsa de precizie şi de formă ce nu-şi are locul in artă.

EXERCIŢIUL IV (Plutire)

Repetaţi mişcarile largi, din exerciţiul precedent, folosind tot corpul, apoi treceţi la mişcarile naturale simple, şi, în sfârşit, exersaţi numai cu mâinile şi cu degetele. Dar acum treziţi în voi o altă idee: "Mişcările mele **plutesc** în spaţiu, continuându-se lin şi frumos una cu alta." Ca şi în exerciţiul precedent, toate mişcările trebuie să fie simple şi bine conturate; lăsaţi-le să scadă şi să crească aşa ca nişte valuri mari. Ca mai înainte, evitaţi încordarea musculară, de prisos, dar pe de altă parte, nu lăsaţi mişcările să devină slabe, vagi, nedeterminate sau difuze. În acest exerciţiu, imaginaţi aerul din jurul vostru ca pe o întindere de apă care vă susţine şi deasupra căreia mişcările voastre trec uşor. Schimbaţi ritmul, faceţi pauze din când in când. Consideraţi-vă mişcările ca nişte mici opere de artă ca în toate exerciţiile indicate în acest capitol. O senzaţie de **calm**, **echilibru şi căldură psohologică** va fi răsplata voastră. Păstraţi aceste senzaţii şi lăsaţi-le să vă umple întreaga fiinţă.

EXERCIŢIUL V (Zbor)

Dacă aţi privit vreodată păsări în zbor, veţi înţelege deîndată ideea mişcărilor care urmează. Imaginaţi-vă întreaga fiinţă zburând prin spaţiu. Ca şi la exerciţiile precedente, mişcările voastre trebuie să se confunde unele într-altele, fără a deveni însă difuze. În acest exerciţiu, energia , energia fizică şi mişcările voastre pot să crească sau să descrească, după dorinţă, dar nu trebuie niciodată să dispară complet. Psihologic vorbind, trebuie să vă menţineţi întotdeauna energia. Puteţi reveni în exterior la o poziţie statică, dar în interior trebuie să continuaţi să simţiţi că vă înălţaţi la cer. Imaginaţi-vă aerul din jurul vostru ca pe un mediu care vă inspiră mişcări de zbor. Dorinţa voastră trebuie să fie de a învinge greutatea corpului vostru, de a învinge legea gravitaţiei. În timp ce vă mişcaţi, schimbaţi ritmul. O senzaţie de uşurinţă plăcută şi de bunăstare vă va umple întreaga fiinţă. Începeţi acest exerciţiu tot prin mişcări largi. Apoi treceţi la gesturi naturale. În timp ce executaţi mişcările obişnuite trebuie să păstraţi neapărat exactitatea si simplitatea lor.

EXERCIŢIUL VI (Radiaţie)

Începeţi acest exerciţiu ca întotdeauna cu mişcări largi din exerciţiile permanente. Treceţi apoi la mişcările simple, naturale, indicate mai jos. Ridicaţi braţul, coborâţi-l, întindeţi-l, înainte, lateral, mergeţi în jurul camerei. Culcaţi-vă, şedeţi, ridicaţi-vă în picioare etc. dar în prealabil şi în permanenţă trimiteţi razele corpului vostru în spaţiul din jur, în direcţia pe care o faceţi şi chiar după ce mişcările s-au încheiat. Vă veţi întreba, poate, cum puteţi continua, de pildă, să staţi jos, după ce aţi stat cu adevărat jos? Răspunsul este simplu. Dacă vă revedeţi în memorie stând jos, obosiţi şi sleiţi. E drept că corpul vostru a luat fiziceşte ultima poziţie, dar psihologic continuaţi să "staţi jos" deoarece realizaţi că staţi jos. Veţi topi această radiaţie în sensul plăcerii ce o resimţiţi de pe urma relaxării. Acelaşi lucru cu ridicarea în picioare , în timp ce vă imaginaţi că sunteţi obosţi, sleiţi: Corpul vostru opune rezistenţă şi cu mult înainte de a vă scula cu adevărat în picioare, o veţi face in forul vostru lăuntric, radiaţi senzaţia "ridicării în picioare". Dar aceasta nu înseamnă că trebuie să vă jucaţi sau să pretindeţi că sunteţi obosiţi în timpul acestei exemplificări. Aceasta nu este decât o ilustrare a ceea ce poate să se întample într-o anumită împrejurare reală din viaţă. În acest exerciţiu, aceasta trebuie să se facă cu orice mişcare care duce la o poziţie fiziceşte, statică. Radiaţia trebuie să se preceadă şi să urmeze toate mişcările voastre radiale.

În timp ce radiaţi, căutaţi într-un fel să iesiţi din limitele propriului vostru corp. Trimiteţi-vă razele în diferite direcţii la început în tot corpul apoi în diferitele părţi ale corpului: în braţe, degete, mâini, palme, frunte, piept, spate. Puteţi folosi sau nu centrul din pieptul vostru ca un izvor general, al relaţiilor. Umpleţi tot spaţiul din jur cu aceste radiaţii. De fapt este acelaşi proces ca şi emiterea în afară a forţei voastre, dar de o calitate mult mai uşoară.

De asemenea fiţi atenţi la diferenţele subtile dintre mişcările de zbor si de radiaţie, pâna practica le face lesne de deosebit. Imaginaţi-vă că aerul din jur e plin de lumină. Nu trebuie să vă lasaţi tulburaţi de îndoieli dacă radiaţi cu adevărat, sau vă imaginaţi numai. Dacă vă imaginaţi sincer şi cu convingere că trimiteţi în afară raze, imaginaţia vă va aduce treptat şi sigur procesul real şi adevărat al radiaţiei. Rezultatul acestui exerciţiu va fi o senzaţie de existenţă şi semnificaţie reală a **forului vostru lăuntric**. Deseori actorii nu sunt conştienţi sau nu observă această bogăţie din interiorul lor, şi în timp ce joacă, se bazează prea mult pe mijloacele lor exterioare de expresie. Utilizarea lor excesivă arată în mod evident că unii actori uită sau ignoră că personajele pe care le portretizează au suflete vii şi că aceste suflete pot fi dezvăluite convingător printr-o radiaţie puternică. Într-adevăr nu există nimic în domeniul psihicului nostru care să nu poată fi radiat astfel. Alte senzaţii pe care le veţi trăi vor fi libertatea, fericirea şi căldura lăuntrică. Toate aceste sentimente vă vor inunda toată fiinţa,

făcând-o tot mai vie, sensibilă si receptivă. (Comentarii suplimentare asupra radiaţiei pot fi găsite la sfârşitul acestui capitol.)

EXERCIŢIUL VII

Când v-aţi familiarizat definitiv cu aceste patru feluri de mişcări, (modelare, plutire, zbor şi radiaţie) şi sunteţi în stare să le executaţi cu uşurinţă, încercaţi să le reproduceţi numai în imaginaţie. Repetaţi aceasta până când veţi putea realiza fără efort duplicatul aceloraşi senzaţii psihice şi fizice pe care le-aţi trăit când v-aţi mişcat în realitate.

În orice operă de artă adevărată şi mare, găsim totdeauna patru calităţi pe care artistul le-a pus în creaţia sa: **Îndemânarea, Forma, Frumosul, Unitatea**. Aceste patru calităţi trebuie să şi le dezvolte actorul: trebuie să-şi stapânească corpul şi vorbirea, deoarece sunt singurele instrumente la dispoziţia actorului pe scenă. Corpul său trebuie să devină o operă de artă în sine, trebuie să dobândească aceste patru calităţi, să le asimileze lăuntric.

Mai întâi să ne ocupăm de îndemânare. În jocul unui actor, mişcările greoaie şi o vorbire inflexibilă sunt în stare să deprime şi chiar să indepărteze publicul. Stângăcia la un artist e o forţă necreatoare. Pe scenă ea poate exista numai ca temă, dar niciodată ca manieră de joc. Pe scenă... "Lejeriatea mişcării este aceea care mai mult decât orice îl face pe artist" – spunea Edward Eggleston. Cu alte cuvinte, personajul vostru, pe scenă, poate fi greoi, neîndemanatic în mişcări, poate să articuleze prost, dar voi înşivă ca artişti trebuie să folosiţi întotdeauna lejeritatea şi îndemânarea cu mijloace de expresie. Chiar şi stângăcia însăşi trebuie reprodusă cu lejeritate şi îndemânare.

Niciodată nu trebuie să confundaţi însuşirile personajului cu ale voastre proprii ca artişti, dacă vreţi să învăţaţi să deosebiţi ceea ce jucaţi, (tema, personajul) de felul cum o faceţi (modul , maniera de joc). Îndemânarea vă relaxează corpul şi spiritul, de aceea ea este soră cu umorul. Unii actori de comedie recurg la mijloace greoaie de expresie umoristică, ca de pildă: roşeaţa violentă a feţei, contorsionarea trupului şi forţarea corzilor vocale, şi totuşi, în sală, râsul întârzie să apară. Alţi actori comici folosesc aceleaşi mijloace greoaie, dar cu îndemânare si fineţe şi obţin un mare succes. Un exemplu şi mai strălucit este un clovn bun, care cade într-un mod greoi, dar cu atâta graţie şi îndemânare artistică, încât nu vă puteţi reţine râsul. Dar ultimele si cele mai bune exemple sunt maniera uşoară si îndemânatecă alături de grotescul greoi al lui Charlie Chaplin sau al unui clovn ca Grock. Calitatea îndemânării se obţine prin exerciţii ca mişcări de zbor sau radiaţie, care vă sunt deja cunoscute.

De o importanţă similară este noţiunea **FORMA**. Puteţi fi chemaţi să jucaţi pe scenă un personaj pe care autorul l-a conceput ca pe un tip slab, dezordonat sau poate că trebuie să

interpretaţi un tip haotic, turbulent, fără simţ al formei, cu o vorbire neclară, ba chiar gângavă. Dar un astfel de personaj trebuie considerat numai tematic, ca ceea ce trebuie să faceţi. Dar, cum veţi juca ca actori aceasta depinde numai de cât de complet şi de perfect vă este simţul formei. Tendinţa către claritatea formei este vizibilă chiar şi în lucrurile neterminate, şi în scheciurile marilor maeştri. A crea cu ajutorul unor forme clar conturate este o măiestrie pe care artiştii din toate ramurile pot şi trebuie s-o dezvolte în cel mai înalt grad.

Exerciţiile cu mişcări de modelare îi pot servi cel mai bine pe actori în năzuinţa lor către dobândirea spaţiului FORMEI.

În ceea ce priveşte frumosul, s-a spus în repetate rânduri că acesta este rezultatul conglomerării mai multor elemente psiho-fizice. Acesta este un adevăr neîndoielnic. Dar actorul care atacă exerciţiile pentru frumos nu trebuie să caute să trăiască frumosul în mod analitic sau substituitiv, ci mai curând spontan şi intuitiv. Întelegerea frumosului ca o confluenţă a mai multor elemente îl va aduce pe actor la confuzie şi va genera multe greşeli de antrenament.

Înainte ca actorul să înceapă să exerseze pentru a-şi forma simţul frumosului, trebuie să se gândească el însuşi ca având părţi rele şi bune. Îndrăzneala este o virtute, lipsa de gândire, bravura fără rost, sunt o latură negativă. Dacă prudenţa este o însuşire pozitivă, teama oarba este un lucru negativ.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre frumos. Adevărata frumuseţe îşi are originea înăuntrul fiinţei umane, în timp ce falsa frumuseţe este în exteriorul ei. "Etalarea" este latura negativă a frumuseţii, la fel sentimentalismul, dulcegăria, autoadoraţia, şi alte deşertăciuni asemănătoare. Actorul care îşi dezvoltă simţul frumosului numai pentru a se admira **pe sine** obţine un lucru superficial, o pojghiţă subţire. Scopul lui este de a dobândi acest simţ numai pentru arta sa. Dacă este capabil să elimine egoismul din simţul său pentru frumos, atunci este în afară de orice pericol. Dacă vă veţi întreba: "Cum pot să redau situaţiile urâte si personajele respingătoare, dacă creaţia mea trebuie să fie frumoasă? Aceasta frumuseţe nu-mi va răpi oare expresivitatea?". În principiu răspunsul rămâne acelaşi ca şi la distincţiadintre **ce?** şi **cum?**, dintre **temă** şi **modul de expresie**, dintre personaj sau situaţie şi artistul cu un simţ al frumosului bine dezvoltat şi cu un gust fin. Urâţenia exprimată pe scenă cu mijloace inestetice irită nervii publicului. Efectul unui asemenea spectacol este mai curând fiziologic decât psihologic. Influenţa înălţătoare a artei rămâne paralizantă în asemenea cazuri. Dar o temă, un personaj sau o situaţie neplăcută prezentată estetic păstrează puterea de a înălţă şi de a inspira publicul. Frumuseţea cu care este redată o astfel de temă transformă urâţenia într-un caz particular, în **ideea** ei. Pe lângă elementul particular, aici mai apare şi **prototipul** şi, în acelaşi moment, el face apel la mintea şi la spiritul spectatorului în loc să-i irite nervii.

O bună ilustrare pentru cuvintele acestea pot fi cuvintele regelui Lear care îşi blesteamă fiicele îngrămădind imprecaţii peste imprecaţii. Luate separat, ele nu aparţin desigur domeniului frumosului, dar luate în context, fiecare dintre ele crează impresia unui fragment foarte frumos al piesei.

Aici vedem geniul lui Shakespeare de a folosi mijloace frumoase pentru a trata o temă extrem de neplăcută. Acest exemplu clasic ne spune el însuşi mai mult decât oricare cuvinte sensul şi uzurile frumuseţii histrionice. Cu această explicaţie în minte putem porni la executarea exerciţiilor simple pentru formarea simţului frumosului.

EXERCIŢIUL VIII

Începeţi prin a observa diferite feluri de frumuseţe în fiinţele umane (cu excepţia senzualităţii, ca negativă), în artă şi în natură, oricât de obscure şi insignifiante ar putea fi trăsăturile frumoase în toate acestea, apoi întrebaţi-vă: „De ce mă frapează ceva frumos?" Din cauza formei? Armoniei? Sincerităţii? Simplităţii? Originalităţii? Ingenuităţii? Abnegaţiei? Măiestriei? Ca urmare a unui proces îndelungat şi constant de observaţie vă veţi da seama că un adevărat simţ al frumosului şi un fin simţ artistic se înrădăcnează în voi. Veţi simţi că mintea şi corpul vostru au acumulat frumosul şi că v-aţi ascuţit capacitatea de a-l detecta pretutindeni. Aceasta devine un fel de deprindere la voi. Acum sunteţi pregătiţi pentru a porni la următorul exerciţiu.

Începeţi mai întâi cu mişcări simple, căutând să le executaţi cu acea frumuseţe care izvorăşte din voi, până când întreaga voastră fiinţă este pătrunsa de ea şi începe să simtă o satisfacţie estetică. Nu faceţi exerciţiul în faţa oglinzii, aceasta vă va crea tendinţa de a limita frumosul doar la calitate de suprafaţă în timp ce scopul este de a-l face să pătrundă adânc în fiinţa voastră. Evitaţi mişcările dansante. După aceea mişcaţi-vă cu centrul imaginar din pieptul vostru. Treceţi prin toate cele patru forme de mişcare: modelare, zbor, plutire, radiaţie. Spuneţi câteva cuvinte. Apoi faceţi mişcări şi treburi obişnuite. Şi chiar în viaţa voastră cotidiană evitaţi mişcări şi vorbe urâte. Rezistaţi tentaţiei de a apărea frumoşi.

Şi acum despre ultima din cele patru calităţi indispensbile în arta actorului: **UNITATEA**.

Actorul care îşi joacă rolul ca pe o serie de momente separate şi fără legătură între fiecare intrare şi ieşire, fără să ţină seama de ce a făcut în scenele sale precedente sau de ceea ce trebuie să facă în scenele următoare, nu-şi va înţelege niciodată rolul ca pe un tot unitar. Neputinţa sau nereuşita de a raporta rolul la un tot unitar îl poate face lipsit de armonie şi de neînţeles pentru spectator. Pe de altă parte, dacă la început, chiar de la prima intrare, vă veţi vedea deja jucând (sau repetând) ultimele voastre scene, şi invers, ţinând minte primele

scene, când jucaţi (sau repetaţi) veţi putea avea o viziune mai clară a întregului rol, în toate detaliile sale, de parcă l-aţi privit în perspectivă, de la înălţime. Această capacitate de a considera detaliile unui rol ca un întreg bine închegat vă va permite, pe viitor, să jucaţi fiecare dintre aceste detalii ca mici entităţi, care se contopesc armonic într-o unitate surprinzătoare. Ce calităţi noi va câştiga jocul vostru datorită acestui simţ al unităţii? Veţi accentua intuitiv esenţialul din personajul vostru datorită acestui simţ şi veţi urma linia principală a evenimentelor ţinând astfel trează atenţia publicului. Jocul vă va deveni mai puternic.

CAPITOLUL II

IMAGINAŢIA ŞI ÎNCORPORAREA IMAGINAŢIEI

E seară. După o zi lungă, după multă muncă şi multe impresii, trăiri, acţiuni şi cuvinte, îţi laşi nervii obosiţi să se odihnească. Stai liniştit cu ochii închişi. Dar ce apare oare din întuneric, în faţa ochilor miţii tale? Revezi feţele oamenilor pe care i-ai întâlnit în timpul zilei, auzi vocile lor, le vezi mişcările, trăsăturile caracteristice sau umoristice. Grăbeşti din nou de-a lungul străzilor, treci pe lângă case cunoscute, citeşti firmele. În mod pasiv urmăreşti imaginile pestriţe ale memoriei tale. Pe neobservate, mergi înapoi, dincolo de hotarele zilei de azi şi în imaginaţia ta se ivesc treptat imagini din viaţa ta trecută. Dorinţele, visurile, ţelurile de viaţă, succesele şi eşecurile pe jumătate uitate, apar ca nişte tablouri în faţa ta. E drept că ele nu sunt atât de fidele faptelor reale ca amintirile zilei care abia a trecut. Acum, în retrospectivă, ele sunt uşor schimbate. Dar le recunoşti încă. Le urmăreşti acum cu ochii minţii, cu mare interes, cu o atenţie mai trează deoarece sunt schimbate şi conţin urme ale imaginaţiei.

Dar se întâmplă uneori mai mult. Pe lângă viziunile trecutului apar fulgerător, ici şi colo, imagini care-ţi sunt total necunoscute. Ele sunt produse ale **imaginaţiei creatoare**. Aceste imagini apar, dispar, vin din nou, aducând cu ele altele străine. Iată-le că intră în relaţii unele cu altele, încep să „joace”, să se „producă” în faţa privirii tale fascinate. Începi să le urmăreşti vieţile până acum necunoscute. Eşti absorbit, atras de stări de spirit, în ambianţe ciudate, în dragostea, ura, fericirea şi nefericirea acestor oaspeţi imaginari. Mintea îţi este acum trează şi activă. Propriile tale reminiscenţe devin tot mai palide, noile imagini sunt mai puternice ca ele. Eşti amuzat de faptul că aceste noi imagini posedă propriile lor vieţi, independente; eşti uimit că ele apar fără să le chemi. În cele din urmă, aceşti noi veniţi te silesc să-i observi cu mai multă ascuţime decât simplele tablouri ale memoriei tale de fiecare zi; aceşti oaspeţi fascinanţi care şi-au făcut apariţia de nicăieri, care îşi trăiesc propria lor viaţă plină de emoţii, trezesc in tine o anumită receptivitate. Aceasta te face să râzi şi să plângi cu ei. Ca nişte magicieni, ei îţi trezesc dorinţa neaşteptată să fii unul dintre ei. Întri în conversaţie cu ei, te vezi în mijlocul lor, vrei să acţionezi şi o faci într-adevăr. Dintr-o stare pasivă a minţii imaginative, te-au transpus într-o stare creatoare. Aceasta este puterea imaginaţiei.

Actorii şi regizorii, ca toţi artiştii creatori, cunosc bine această putere. „Sunt întotdeauna înconjurat de imagini”, spunea Max Reinhardt. Dickens scria că şedea toată dimineaţa în camera sa aşteptând să apară Oliver Twist. Goethe observa că imaginile inspiratoare apar în faţa noastră din propria lor iniţiativă, exclamând: „Aici sunteţi?!” Rafael a văzut o imagine trecându-i prin faţă, în camera sa, şi aceasta a fost Madona Sixtină.

Michelangelo exclama cu disperare că imaginile îl urmăresc şi îl silesc să le sculpteze chipul în piatră.

Dar, deşi imaginile creatoare sunt independente şi schimbătoare în esenţa lor, deşi sunt pline de emoţii şi dorinţe, nu trebuie să credeţi, în timp ce lucraţi asupra rolurilor voastre, că vor veni toate complet dezvoltate şi finite. Nu este aşa. Ce trebuie să faceţi pentru a le desăvârşi? Trebuie să le puneţi întrebări acestor imagini, aşa cum aţi pune întrebări unui prieten. Uneori, trebuie să le daţi ordie stricte. Schimbându-le şi completându-le sub influenţa întrebărilor şi ordinelor voastre, ele vă dau răspunsuri vizibile pentru privirea voastră lăuntrică.

Să luăm un exemplu: Să presupunem că trebuie să-l jucaţi pe Malvolio din *A douăsprezecea noapte*. Să presupunem că vreţi să studiaţi momentul când Malvolio se apropie de Olivia, în grădină, după ce a primit misterioasa scrisoare pe care o „crede” de la ea. Aici începeţi să puneţi întrebări ca: „Spune-mi, Malvolio, cum intri pe poarta grădinii şi cum porneşti cu un surâs către iubita ta?” Întrebarea îl incită imediat pe Malvolio să acţioneze. Îl vedeţi de la distanţă. El ascunde în grabă scrisoarea sub manta ca să o arate mai târziu în triumf. Cu gâtul întins, cu o figură foarte serioasă, o caută pe Olivia. Iat-o! Nu-i scrisese ea oare? Zâmbetele îl fac frumos? Dar ochii lui sclipesc? Zâmbesc? Nu! Ei sunt neliniştiţi, temători, bănuitori. Din faţă, ei par să facă masca unui nebun. Păşeşte cu grijă, mersul îi este frumos. Ciorapii lui galbeni cu jartiere încrucişate îl fac plin de seducţie şi fascinaţie. Dar ce-i asta? Doamne, această creatură inoportună, această lepră este şi ea aici, pândindu-l cu priviri piezişe şi rele. Zâmbetul dispare de pe faţa lui. Picioarele şi genunchii i de înmoaie uşor, involuntar, şi întreaga-i înfăţişare îl trădează pe omul „care nu mai este tânăr”. Ura îi fulgeră acum în privire. Dar timpul este scurt. „Iubita” lui îl aşteaptă. Semne de dragoste, de dor, trebuie să-i apară fără întârziere! Îşi înfăşoară mantaua mai strâns, păşeşte mai repede, mai aproape de ea. Încet, tainic, seducător, apare un colţ al scrisorii „ei” de sub manta... Oare nu o vede? Nu! Ea se uită la el. Zâmbetul acela a fost uitat! Iar acum revine la sine când ea îl salută:

„Bună ziua, Malvolio!”

„Frumoasă doamnă, ho, ho!”

„Zâmbeşti?”

Ce a fost acest mic „spectacol” pe care vi l-a oferit Malvolio? A fost primul său răspuns la întrebarea voastră. Dar poate să nu vă simţiţi satisfăcuţi. Vi se pare că „nu e bine”. Spectacolul v-a lăsat indiferenţi. Atunci puneţi alte întrebări: Malvolio n-ar trebui, oare, în acest moment, să fie mai demn? „Spectacolul” nu arată prea mult a caricatură? Nu era el prea bătrân? N-ar trebui să vezi aici mai patetic? Sau, în acel moment, când crede că a atins scopul

întregii sale vieţi, ajunge la punctul când mintea îi este zguduită şi cade pradă nebuniei? Poate ar trebui să semene mai mult cu un clown? Poate că ar trebui să fie mai bătrân şi mai nedemn. N-ar trebui, oare, ca dorinţele sale desfrânate să fie şi mai accentuate? Sau poate că apariţia lui va fi şi mai puternică dacă ar produce o impresie mai curând comică? Ce ar fi dacă ar arăta ca un copil naiv şi inocent? Este complet dominat de pasiune sau mai e în stare să-şi controleze sentimentele?

Multe întrebări asemănătoare se pot ivi în mintea voastră în timp ce lucraţi asupra unui rol. Aici începe colaborarea voastră cu imaginaţia. Vă ghidaţi şi vă construţi personajul punându-i voi întrebări, cerându-i să vă arate diferitele variante posibile de interpretare, potrivit gustului vostru (sau concepţiei regizorale a personajului). Imaginaţia se schimbă sub privirea voastră întrebătoare, se transformă din nou până când (sau spontan) sunteţi satisfăcuţi de ea. După aceasta veţi simţi că emoţiile voastre s-au trezit şi se naşte în voi dorinţa de acţiune. Lucrând în felul acesta, veţi fi în stare să studiaţi şi să vă creaţi personajul mai aprofundat (şi mai rapid), nu vă veţi baza numai pe gândirea obişnuită, în loc să vedeţi aceste mici „spectacole". Raţionamentul rece ucide imaginaţia. Cu cât încercaţi mai mult cu mintea voastră analitică, cu atât mai tăcute devin simţămintele voastre, mai slabă voinţa şi mai reduse şansele de inspiraţie. Nu există nicio întrebare la care să nu se răspundă în acest mod. Este adevărat că nu la toate întrebările răspunsul va fi imediat. Unele sunt mai complicate decât altele. Dacă întrebaţi, de pildă, care sunt relaţiile dintre personajul vostru şi celelalte din piesă, răspunsul nu vine totdeauna imediat. Uneori este nevoie de ore, chiar de zile, ca să vedeţi personajul în aceste relaţii diverse. Cu cât lucraţi mai mult cu imaginaţia, antrenând-o cu ajutorul exerciţiilor, cu atât se va naşte în voi acea senzaţie care poate fi descrisă oricând: „imaginile pe care le văd cu ochii minţii au propria lor psihologie, ca şi oamenii care ne înconjoară în viaţa de toate zilele. Totuşi, şi aici există o deosebire: în viaţa de toate zilele, văzându-i pe oameni numai prin manifestările lor, gesturile exterioare, fără a vedea totodată expresia feţei lor, mişcările, gesturile, vocile şi intonaţiile, s-ar putea să înţeleg greşit vieţile lor interioare. Dar lucrurile nu stau chiar aşa cu imaginile creatoare, sentimentele, pasiunile, gândurile, ţelurile şi dorinţele lor cele mai ascunse îmi sunt dezvăluite. Prin manifestările exterioare ale imaginii mele, adică asupra personajului asupra căruia lucrez eu cu ajutorul imaginii mele, adică ale personajului meu, văd viaţa lui interioară. Cu cât priviţi mai des şi mai intens înăuntrul imaginii voastre, cu atât va trezi ea simţăminte, emoţii şi impulsuri voluntare, care vă sunt atât de necesare pentru întruchiparea personajului. Această „căutare" şi „privire" nu este decât o repetiţie cu ajutorul imaginaţiei voastre bine dezvoltate şi flexibile. Creându-l pe al său Moise, Michelangelo nu numai că avea „muşchii", ondulaţiile bărbii, faldurile veşmântului, ci a văzut, fără îndoială, şi acea **forţă lăuntrică** a lui Moise care a

creat aceşti muşchi, vene, barba, falduri de veştmânt şi întreaga compoziţie armonioasă. Leonardo da Vinci a fost chinuit de mistuitoarea viaţă lăuntrică a chipurilor pe care le „vedea”. Aceasta este una din funcţiile cele mai valoroase şi mai importante ale imaginaţiei, cu condiţia să aveţi grijă să dezvoltaţi până la un grad cât mai înalt. Veţi începe să preţuiţi acest lucru de îndată ce veţi învăţa să „vedeţi” psihologia: viaţa interioară a imaginilor voastre, de îndată ce veţi înţelege că nu trebuie să „stoarceţi” simţămintele voastre afară din voi, ci ele vor izvorî din voi de la sine şi cu uşurinţă.

Şi la fel cum Michelangelo a „văzut” forţa lăuntrică ce a creat chipul exterior al lui Moise, tot astfel faptul de „a vedea” şi a trăi viaţa interioară a personajului vostru vă va sugera totdeauna mijloace noi, mai originale, mai corecte şi mai potrivite pentru expresivitatea exterioară pe scenă. Cu cât vi se dezvoltă mai mult imaginaţia prin exerciţii sistematice, cu atât mai flexibilă şi mai mobilă devine. Imaginile se vor succeda cu o repeziciune crescândă: se vor forma şi vor dispărea repede. Aceasta poate duce la pierderea lor înainte de a fi trezit sentimentele. Trebuie să aveţi multă putere de voinţă, mai mult decât exercitaţi în mod normal în activităţile zilnice, ca să le ţineţi în faţa ochilor minţii destul timp, pentru ca ele să mişte şi să trezească propriile voastre sentimente.

Dar ce este această putere adiţională? Este puterea de concentrare. Bănuiesc că veţi întreba: De ce trebuie să-mi dau atâta silinţă în cazul unor piese moderne naturaliste, dacă toate personajele sunt atât de evidente şi de uşor de înţeles, dacă textul, situaţiile şi acţiunea prevăzută de autor au grijă de toate? Dacă aceasta vă e întrebarea, permiteţi-mi să răspund următoarele: ceea ce autorul v-a dat sub forma unei piese scrise este creaţia **lui**, nu a voastră; el şi-a aplicat aici talentul său. Dar care este contribuţia voastră la opera scriitorului? După concepţia mea, aceasta este, sau trebuie să fie, dezvăluirea profunzimilor psihologice ale personajelor date în piesa respectivă. **Nu există fiinţă care să fie evidentă şi lesne de înţeles**. Adevăratul actor nu va aluneca la suprafaţa personajelor pe care le joacă, nici nu le va impune manierismul său personal, neschimbat. Ştiu prea bine că acesta este un obicei larg recunoscut şi practicat astăzi în profesiunea noastră. Dar oricare ar fi impresia pe care acesta o poate face asupra noastră, lăsaţi-mă să-mi iau libertatea de a mă exprima fără constrângere despre această chestiune. Este o crimă de a-l încătuşa şi a-l închide pe actor în limitele aşa numitei „personalităţi”, făcând din el un sclav, nu un artist. Unde este libertatea lui? Cum îşi poate folosi propria sa capacitateşi originalitate? De ce trebuie să apară întotdeauna în faţa publicului o marionetă silită să facă aceleaşi mişcări când sunt trase sforile? Faptul că scriitorii, spectatorii, criticii moderni şi chiar actorii înşişi s-au obişnuit cu această degradare a actorului-artist nu face acuzaţia mai puţin adevărată şi răul mai puţin execrabil. Unul din rezultatele cele mai dezamăgitoare care recurg din această tratare, devenită obişnuinţa

actorului, este acela că **el devine o fiinţă umană, mai puţin interesantă pe scenă decât în viaţa sa particulară**. (Ar fi bine pentru teatru dacă ar predomina o situaţie inversă.) Creaţiile lui nu sunt demne de el. Folosind numai manierismele sale, actorul devine **neimaginativ**. Toate personajele sale sunt la fel pentru el.

A crea, în sensul adevărat, înseamnă a descoperi şi a arăta lucruri **noi**. Dar ce noutate există în manierismul şi clişeele cocoţate pe catalige ale unui actor încătuşat? Dorinţa secretă, şi astăzi aproape uitată, a fiecărui actor este de a se exprima pe sine, de a-şi afirma eul prin intermediul rolurilor sale. Dar cum poate să o facă dacă este încurajat şi, adesea, învăţat să nu recurgă la manierele sale în locul imaginaţiei creatoare? El o poate face din cauză că imaginaţia sa creatoare este una din căile principale prin care artistul din el găseşte modalitatea de a-şi exprima propria sa interpretare individuală (şi de aceea unică) a personajelor care trebuie portretizate. Dar cum urmează el să-şi exprime individualitatea dacă nu pătrunde (sau nu poate să pătrundă) în adâncul vieţii interioare a personajului cu ajutorul imaginaţiei creatoare?

Sunt pregătit să am unele discuţii în legătură cu aceste păreri. Este semn că actorul acordă, totuşi, o oarecare atenţie acestei probleme. Totuşi, de dragul argumentului, să-l găsim pe cel mai bun arbitru. În acest caz recomand însăşi puterea imaginaţiei. Începeţi să faceţi exerciţiile de mai jos şi vă veţi schimba părerea văzând câtă forţă de pătrundere dezvoltaţi în timp ce lucraţi supra rolurilor voastre; cât de interesante şi de complexe vi se vor părea personajele voastre, în timp ce, înainte, vă apăreau atât de banale, de plate şi de simple. Cât de multe trăsături psihologice noi, umane şi neaşteptate vor dezvălui ele şi cum, ca urmare, jocul vostru va deveni tot mai puţin monoton.

EXERCITIUL X

Începeţi exerciţiul prin a vă aminti evenimentele simple, impersonale (nu emoţiile sau trăirile voastre proprii în legătură cu viaţa reală). Căutaţi să vă amintiţi cât mai multe detalii. Concentraţi-vă aupra acestor amintiri fără a întrerupe dansul concentrării. Simultan cu acest exerciţiu începeţi să vă antrenaţi în **a reţine** chiar cea dintâi imagine în faţa ochilor minţii. Procedaţi astfel: luaţi o carte, deschide-ţi-o la întâmplare, citiţi un cuvânt şi vedeţi ce imagine vă evocă. Aceasta vă va ajuta să vă imaginaţi lucrurile, în loc să vă mărginţi la acţiunile lor abstracte, fără viaţă. Abstracţiunile sunt de prea puţin folos pentru un artist-creator. După puţină practică veţi observa că fiecare cuvânt, chiar şi cuvinte ca „dar", „dacă", „deoarece" şi altele vă vor evoca anumite imagini, unele dintre ele poate chiar ciudate şi fantastice. Fixaţi-vă atenţia asupra acestor imagini pentru un moment, apoi continuaţi-vă exerciţiul în acelaşi fel, cu cuvinte noi. Peste puţină vreme treceţi la etapa următoare a

exerciţiului: prinzând o imagine, priviţi-o şi aşteptaţi până când începe să se mişte, să se schimbe, să „vorbească” şi să „acţioneze **de la sine**”. Observaţi că **fiecare imagine îşi are propria sa viaţă, independentă**. Nu interveniţi în această viaţă, ci urmăriţi-o câteva minute.

Etapa următoare: creaţi din nou o imagine şi lăsaţi-o să-şi dezvolte viaţa ei independentă. Apoi, peste puţină vreme, începeţi să interveniţi punând întrebări sau dând ordine. „Vrei să-mi arăţi cum stai jos? Cum te ridici? Cum mergi? Cum urci sau cobori o scară? Cum întâlneşti alţi oameni?” şi aşa mai departe... Dacă viaţa independentă a imaginii devine prea energică, iar imaginea devine tenace (aşa se întâmplă adesea), transformaţi întrebările în ordine. Începeţi cu intrebările şi ordinele de o natură mai psihologică: „Cum apari şi dispari? Fă-ţi o apariţie bună! Urează un bun venit cordial unui prieten! Întâlneşte-ţi duşmanul! Devino bănuitor, gânditor! Râzi! Plângi!” şi multe alte întrebări şi ordine similare. Puneţi aceeaşi întrebare de câte ori este nevoie până ce imaginea voastră va arăta ce vreţi să „vedeţi”. Repetaţi exerciţiul folosind acelaşi procedeu. În timp ce interveniţi în viaţa independentă a imaginii voastre, o puteţi pune de asemenea în diferite situaţii: să-i ordonaţi să-şi schimbe înfăţişarea exterioară sau să-i daţi alte sarcini. Alteori, alternaţi momentele în care îi daţi deplină libertate cu altele în care îi impuneţi o mulţime de cerinţe.

Alegeţi o piesă scurtă, cu puţine personaje. Jucaţi scena cu toate personajele ei de câteva ori, în imaginaţie. Puneţi apoi în faţa personajelor o serie de probleme şi daţi-le unele sugestii. „Cum aţi juca dacă atmosfera piesei ar fi alta?” şi indicaţi-le mai multe atmosfere diferite. Observaţi reacţiile lor, apoi ordonaţi-le: „Acum schimbaţi ritmul piesei sau al scenei.” Daţi-le sugestia să joace scena cu cât mai multă rezervă sau cu mai multă influenţă. Cereţi-le să accentueze anumite sentimente, iar pe altele să le atenueze sau invers. Intercalaţi unele pauze noi sau eliminându-le pe cele vechi. Schimbaţi mizanscena, acţiunea sau orice altă interpretare.

În felul acesta veţi învăţa să **colaboraţi** cu imaginea pe care aţi creat-o în timp ce v-aţi însuşit rolul. Pe de o parte, vă veţi deprinde să acceptaţi sugestiile pe care vi le dă personajul (ca imagine), iar, pe de altă parte, prin intermediul întrebărilor şi ordinelor voastre, veţi elabora rolul şi îl veţi duce la perfecţiune în conformitate cu gustul şi dorinţa voastră proprie şi a regizorului.

Şi acum, ca etapă următoare a exerciţiului nostru, încercaţi să vă obişnuiţi să pătrundeţi prin manifestările exterioare ale imaginii în viaţa ei **interioară**.

În viaţa noastră zilnică putem descoperi şi observa îndeaproape şi cu multă atenţie oamenii din jurul nostru şi chiar să fim în stare să pătrundem destul de adânc în vieţile lor interioare. Anumite domenii ale psihologiei lor ne vor fi întotdeauna obscure. Vor exista întotdeauna anumite secrete pe care nu le vom putea descoperi. Dar lucrurile nu stau la fel şi

cu imaginile voastre. Ele nu pot avea niciun fel de secrete faţă de voi. De ce? Pentru că oricât de noi şi de neaşteptate ar fi acestea, imaginile sunt în ultimă analiză **propriile** voastre creaţii. Trăirile lor lăuntrice sunt proprile voastre trăiri. Este drept că aceste imagini vă dezvăluie sentimente, adesea emoţii şi dorinţe de care nu eraţi conştient înainte de a începe să recurgeţi la imaginaţia voastră creatoare. Dar, oricare ar fi adâncimea subconştientului din care au răsărit, ele nu sunt mai puţin ale **voastre**. De aceea, obişnuiţi-vă să urmăriţi imaginile atât timp cât este necesar, pentru a fi **mişcaţi** de emoţiile, dorinţele, sentmentele lor şi de orice altceva ce vă pot ele oferi. Adică, până când voi **înşivă** începeţi să simţiţi şi să doriţi ceea ce simte şi doreşte imaginea pe care aţi creat-o. Aceasta este una din modalităţile de a trezi şi de a aprinde sentimentele voastre fără „stoarcerea" lor laborioasă şi chinuită din voi înşivă. La început alegeţi momente psihologice simple. Apoi treceţi la exerciţii pentru dezvoltarea flexibilităţii imaginaţiei. Luaţi o imagine şi studiaţi-o amănunţit. Apoi, faceţi-o să se transforme cu încetul într-o altă imagine. De exemplu: un tânăr devine treptat bătrân şi viceversa. O mlădiţă tânără a unei plante se dezvoltă încet într-un copac mare şi armonios. Un peisaj de iarnă se dezvoltă încet, lin, într-unul de primăvară, vară, toamnă.

Executaţi aceleaşi exerciţii cu imagini de fantezie. Faceţi ca un castel fermecat să se transforme într-un bordei sărac şi viceversa. Vrăjitoarea bătrână să devină o prinţesă tânără şi frumoasă. Un lup să se transforme într-un prinţ fermecător.

Apoi începeţi să lucraţi cu imagini în mişcare. De pildă, un turnir de nobili, un incendiu în pădure care se întinde, o mulţime de oameni care se mişcă neliniştiţi, o sală de bal cu cupluri ce dansează sau o întreprindere ce lucrează activ. Căutaţi să auziţi vorbele şi sunetele imaginilor voastre. Nu permiteţi atenţiei voastre să se abată sau să sară de la o scenă la alta, omiţând scenele tranzitorii. Transformarea imaginilor trebuie să fie un proces lin, continuu, ca într-un film.

Mai departe, creaţi un personaj **numai prin voi înşivă**. Începeţi să-l dezvoltaţi amănunţit, lucraţi asupra lui timp de câteva zile sau săptămâni, punând întrebări şi primind răspunsuri vizibile. Puneţi-l în diferite situaţii, diferite ambianţe, şi observaţi reacţiile. Dezvoltaţi-i trăsăturile şi particularităţile caracteristice. Apoi puneţi-l să vorbească şi urmăriţi-i emoţiile, dorinţele şi sentimentele, gândurile, deschideţi-vă în faţa lui în aşa fel încât viaţa lui interioară să o influenţeze pe a voastră. Cooperaţi cu el, receptându-i „sugestiile", dacă vă convin. Creaţi atât personaje dramatice, cât şi comice.

Lucrând în felul acesta poate veni oricând clipa când imaginea pe care aţi creat-o poate deveni atât de puternică încât nu veţi rezista dorinţei de a o **încorpora**, de a o juca, chiar dacă este un fragment dintr-o scenă scurtă. Când se naşte în voi o astfel de dorinţă, nu trebuie să-i rezistaţi, ci să jucaţi liber, atât timp cât doriţi. Această dorinţă sănătoasă de a vă încorpora

imaginea creată poate fi sistematic cultivată cu ajutorul unui exerciţiu special care să vă dea tehnica încorporării.

EXERCIŢIUL XI

Imaginaţi-vă la început că faceţi o mişcare oarecare, ridicaţi braţul, sculaţi-vă în picioare, staţi jos, sau luaţi un obiect. Studiaţi această mişcare a voastră în imaginaţie şi apoi executaţi-o **efectiv**. Imitaţi-o aşa cum era, cât mai fidel cu putinţă. Dacă executând-o observaţi că mişcarea voastră reală nu este identică cu cea pe care aţi văzut-o în imaginaţie, studiaţi-o din nou în imaginaţie şi încercaţi iarăşi până când veţi fi satisfăcuţi că aţi copiat-o fidel. Repetaţi acest exerciţiu până veţi fi siguri că corpul vostru se supune şi la cel mai mic amănunt, detali, pe care l-aţi elaborat când v-aţi imaginat mişcarea. Continuaţi exerciţiul cu acţiuni şi mişcări din ce în ce mai complicate. Aplicaţi acelaşi exerciţiu, imaginaţi-vă un personaj dintr-o piesă sau dintr-un roman, începând cu mişcări, acţiuni sau conţinut psihologic simplu. Lăsaţi imaginea creată de voi să rostească câteva cuvinte. Studiaţi cu cea mai mare meticulozitate personajul, până în cele mai mici amănunte, până când sentimentele personajului trezesc propriile voastre sentimente. Apoi încercaţi să încorporaţi noua voastră viziune cât ma precis cu putinţă. În timpul încorporării puteţi observa că la un moment dat deviaţi de la ce aţi conceput şi aţi studiat în amănunt. Dacă această deviere este rezultatul unei inspiraţii subite în cursul încorporării, acceptaţi-o ca pe un fapt pozitiv şi de dorit.

Acest exerciţiu va stabili treptat relaţiile atât de necesare pentru legarea imaginaţiei active de corpul, vocea, psihologia voastră; mijloacele voastre e expresie vor deveni astfel flexibile şi supuse comenzilor pe care le veţi da. Dacă în timp ce veţi lucra în felul acesta cu personajul trebuie să jucaţi pe scenă, puteţi, pentru început, să alegeţi numai o singură trăsătură din toate cele care fac parte din viziunea voastră lăuntrică. Procedând aşa, veţi evita şocul (pe care actorii îl cunosc prea bine) care provine de la încercarea de a încorpora întreaga imagine dintr-o dată, dintr-o singură îghiţitură lacomă. Este acel şoc ştrangulator care vă face să abandonaţi, adesea, eforturile imaginative şi să cădeţi în şabloane şi deprinderi teatrale perimate. Ştiţi bine că vocea, corpul şi întregul vostru aparat psihic nu sunt totdeauna în stare să ajusteze într-un timp scurt viziunea pe care aţi creat-o. Înaintând în viziunea voastră pas cu pas evitaţi această dificultate, le permiteţi astfel mijloacelor voastre de expresie să treacă lin prin transformarea necesară şi să fie gata să facă faţă sarcinilor pe care le au de îndeplinit. Veţi putea să asimilaţi mai bine întregul personaj pe care îl elaboraţi, dacă o faceţi treptat. Uneori se întâmplă ca, chiar după câteva încercări de a-i încorpora trăsăturile separate, personajul să se ivească deodată în faţa voastră şi să se încorporeze ca un tot unitar. În timp ce asimilaţi astfel personajul, fie exersând, fie în timpul muncii profesionale, adăugaţi

imaginaţiei voastre toate elementele pe care nu le-aţi prevăzut şi pe care le-aţi întâlnit acum numai în realitate – acţiuni noi, modul de joc al partenerului, ritmul indicat de regizor şi alte asemenea lucruri. Cu aceste adaosuri noi „repetaţi” în imaginaţie scena pe care o studiaţi. Aceste exerciţii pentru antrenarea capacităţii de a încorpora imaginile se vor dovedi curând a fi mijloacele cele mai eficiente şi pentru dezvoltarea corpului vostru. Căci în procesul de încorporare a unor imagini puternice, bine elaborate, vă modelaţi corpul din interior, îmbibându-l cu sentimente, emoţii şi impulsuri voluntare artistice. În felul acesta, corpul devine tot mai mult acea „membrană sensibilă” pe care am descris-o mai înainte.

Cu cât cheltuiţi mai mult timp şi efort pentru munca **conştientă** de dezvoltare a puterii de imaginaţie şi pentru tehnica de încorporare a imaginilor create de voi, cu atât mai curând imaginaţia voastră vă va servi subconştient fără ca măcar să vă daţi seama. De aceasta, în timpul lucrurlui, personajele voastre vor fi create şi se vor dezvolta de la sine, în timp ce aparent nici nu vă gândiţi la ele. Veţi observa, deasemenea, că scânteile inspiraţiei vor apărea tot mai frecvent şi cu o tot mai mare regularitate.

Să rezumăm exerciţiile de imaginaţie:

1. Fixaţi prima imagine;
2. învăţaţi să-i urmăriţi viaţa independentă;
3. colaboraţi cu ea, punând întrebări şi dând ordine;
4. pătrundeţi în viaţa interioară a imaginii
5. dezvoltaţi-vă flexibilitatea imaginaţiei
6. încercaţi să creaţi personaje în mod complet independent
7. studiaţi tehnica încorporării imaginilor.

CAPITOLUL III
IMPROVIZAŢIE DE ANSAMBLU

Numai artiştii uniţi printr-o adevărată simpatie într-un ansamblu improvizator pot cunoaşte bucuria unei creaţii neegoiste, în comun.

După cum am arătat în capitotlul precedent, scopul final şi cel mai înalt al fiecărui artist adevărat din orice domeniu de creaţie poate fi definit ca dorinţa de a se exprima liber şi complet. Fiecare dintre noi are propriile convingeri înrădăcinate şi adesea inconştiente, ceea ce constituie o parte integrantă a individualităţii omului şi marea lui năzuinţă către o exprimare liberă.

Marii gânditori ai lumii, vrând să se exprime pe ei înşişi, şi-au creat propriile lor sisteme filosofice. La fel, un artist care năzuieşte să-şi exprime convingerile lăuntrice o face improvizând cu propriile sale instrumente, cu forma sa specifică de artă. Acelaşi lucru, fără excepţie, se poate spune şi despre arta actorului. Dorinţa sa arzătoare şi ţelul lui suprem pot fi atinse numai cu ajutorul improvizaţiei libere. Dacă un actor se limitează numai la rostirea textului prevăzut de autor şi la „executarea" acţiunii indicate de regizor, fără să caute ocazia să improvizeze independent, se face singur sclavul creaţiilor altora, iar profesiunea lui devine ocazională. El face greşeala de a crede că autorul şi regizorul au improvizat deja pentru el şi că nu mai este loc pentru exprimarea individualităţii sale creatoare. Din păcate, această atitudine predomină în rândul prea multor actori din zilele noastre.

În realitate, fiecare rol îi oferă actorului ocazia de a improviza, de a colabora şi de a co-crea cu autorul şi cu regizorul. Această afirmaţie nu înseamnă că actorul poate improviza un nou text sau că poate substitui o altă acţiune celei implicate de regizor. Dimpotrivă! Textul dat şi acţiunea sunt bazele ferme pe care actorul trebuie şi poate să-şi dezvolte improvizaţia. **Cum** rosteşte textul şi **cum** execută acţiunea constituie porţi deschise către un vast câmp de improvizaţii. Aceşti „cum" ai textului şi ai acţiunii sale sunt tot atâtea moduri în care el se poate exprima liber. Mai mult, există nenumărate momente între text şi acţiune în care el poate crea minunate tranziţii psihologice, exprimate în felul său propriu, în care îşi poate desfăşura inventivitatea artistică. Interpretarea întregului personaj până la cele mai mici trăsături oferă un spaţiu vast pentru improvizaţiile sale. Actorul trebuie doar să înceapă prin a refuza să se joace numai pe sine însuşi sau să recurgă la clişeele cunoscute. Dacă încetează toate rolurile sale ca nişte „linii drepte" şi încearcă câte o **caracterizare fină** pentru fiecare, acesta va fi deja un pas înainte spre improvizaţie. Actorul care n-a gustat bucuria pură de a se transforma pe scenă cu fiecare rol nou, cu greu va putea cunoaşte sensul real, creator al improvizaţiei.

Prin urmare, cu cât un actor îşi dezvoltă mai mult aptitudinile de a improviza şi îşi descoperă acel izvor nesecat din care provine orice improvizaţie, cu atât mai curând va gusta un sentiment de libertate, până atunci necunoscut, şi se va simţi mai îmbogăţit sufleteşte. Exerciţiile următoare sunt menite să dezvolte aptitudinea de a improviza. Căutaţi să vi le însuşiţi tot aşa de simplu cum sunt date aici.

EXERCIŢIUL XII (pentru studiul individual)

La început stabiliţi care sunt momentele de început şi de sfârşit ale improvizaţiei voastre. Ele trebuie să fie fragmente de acţiune bine definite. La început, de pildă, puteţi să vă sculaţi de pe un scaun şi să spuneţi cu fermitate, intonaţie şi gest: „DA" – în timp ce în momentul de încheiere puteţi să vă culcaţi, să deschideţi o carte şi să începeţi să citiţi, liniştit şi pe îndelete. Sau, puteţi începe prin a vă pune repede şi cu voie bună paltonul, pălăria, mănuşile, de parcă intenţionaţi să ieşiţi în oraş. Sfârşiţi prin a rămâne pe loc, deprimat şi chiar cu ochii în lacrimi. Sau începeţi prin a vă uita pe fereastră, cu teamă, sau cu mare atenţie, încercând să vă ascundeţi după perdea. Apoi exclamaţi: „E iar aici!" şi vă trageţi inapoi de la fereastră. Pentru momentul de încheiere puteţi cânta la pian (real sau imaginar), într-o dispoziţie foarte fericită, chiar râzând. Şi aşa mai departe. Cu cât sunt mai contrastante semnele de început faţă de cele de încheiere, cu atât e mai bine. Nu anticipaţi ce aveţi de făcut între cele două momente alese. Nu încercaţi să găsiţi o motivare logică pentru fiecare dintre momentele de început şi cele de încheiere. Alegeţi două lucruri oarecare, care vă vin mai întâi în minte, şi nu pentru că ele ar sugera sau ar împiedica o bună improvizaţie. Doar un început şi un sfârşit în contrast. Nu încercaţi să definiţi tema sau intriga. Definiţi numai starea de spirit sau sentimentele din început sau din sfârşit. Astfel, când vă sculaţi şi spuneţi „Da", dacă acesta vă este începutul, veţi începe să acţionaţi „liberi" şi cu deplină încredere în sine, urmând mai ales sentimentele, emoţiile şi dispoziţia voastră. Iar partea de mijloc, tranziţia de la momentele iniţiale până la cele finale, este tocmai ceea ce veţi improviza. Fiecare moment succesiv al improvizaţiei trebuie să fie rezultatul psihologic (nu logic) al momentului precedent. Astfel, prin toată gama diferitelor senzaţii, emoţii, dispoziţii, dorinţe, impulsuri lăuntrice şi acţiuni, fiecare din ele fiind găsită în mod spontan, pe moment. Poate că veţi deveni indignaţi, pe urmă pasivi, apoi iritaţi, poate veţi trece prin stadiile de indiferenţă, umor, veselie, sau poate veţi scrie o scrisoare în mare agitaţie sau vă veţi duce la telefon şi veţi chema pe cineva etc.

Orice posibilitate vă este deschisă în funcţie de dispoziţia voastră din acel moment sau în funcţie de lucrurile accidentale pe care le puteţi întâlni în timpul improvizaţiei.

„Vocea lăuntrică” dictează toate schimbările psihologice şi toate acţiunile ce decurg de aici. **Subconştientul** sugerează lucruri care nu pot fi prevăzute de nimeni, nici chiar de propria persoană, ceea ce înseamnă ca trebuie să te laşi liber şi complet în seama propriului spirit de improvizaţie. Cu momentul final în imaginaţie, nu veţi rătăci fără el şi fără sfârşit, ci veţi fi atraşi constant şi inexplicabil către momentul final. El va licări în faţa voastră ca un far călăuzitor.

Continuaţi să exersaţi până stabiliţi un nou început şi un nou sfârşit, până când căpătaţi încredere în voi şi nu mai trebuie să vă opriţi pentru a ghici ce aveţi de făcut între start şi finish.

De ce acţiunea, poziţia corpului sau starea de spirit trebuie stabilite exact pentru momentul de început şi de sfârşit, iar între cele două extreme se pot desfăşura spontan? Deoarece libertatea reală de improvizaţie trebuie să fie bazată întotdeauna pe necesitate; altfel, ea va degenera curând fie în arbitrar, fie în nehotărâre. Fără un început definit care să vă împingă acţiunea şi un sfârşit definit care să o completeze, veţi rătăci fără niciun scop. Simţul vostru de libertate va fi, fără îndoială, incapabil să pornească la o acţiune fără o orientare şi fără un scop. Când repetaţi o piesă, vă loviţi, în mod firesc, de un număr de „necesităţi” care vă solicită activitatea şi spiritul de improvizaţie. Intriga, textul, ritmul, sugestiile autorului şi regizorului, jocul celorlalţi parteneri, toate acestea determină necesităţile şi diversele lungimi între ele, la care trebuie să vă acomodaţi. Vă veţi dezvolta exerciţiul stabilind necesităţi sau limitări similare. La început, pe lângă începutul şi sfârşitul precis, veţi defini – ca una din necesităţi, durata aproximativă a fiecărui exerciţiu. Pentru studiul individual, sunt necesare 5 minute pentru fiecare improvizaţie. Apoi, adăugaţi la aceleaşi momente de început şi de sfârşit un nou moment (necesitate), undeva, pe la mijlocul improvizaţiei. Acesta trebuie să fie un fragment de acţiune tot atât de definitivă că şi începutul şi sfârşitul. Acum, treceţi de la start la momentul de mijloc şi de la acesta la sfârşit, în acelaşi mod în care aţi parcurs cele două momente extreme, dar căutaţi să nu cheltuiţi mai mult timp ca înainte. Peste puţin, mai adăugaţi încă un moment, la libera alegere, şi executaţi-vă improvizaţia parcurgând cele patru puncte în aproximativ acelaşi interval de timp ca şi pentru cele două extreme. Continuaţi şi adăugaţi mai multe asemenea momente între start şi finish. Alegeţi-le la întâmplare, fără pretenţia de coerenţă şi selecţie logică; lăsaţi această sarcină în seama psihologiei voastre improvizatoare. Dar, în varierea exerciţiului, păstraţi de fiecare dată acelaşi început şi sfârşit. După ce aţi acumulat un număr suficient de momente, construindu-le ca tot atâtea trepte, puteţi incepe să vă impuneţi noi necesităţi şi într-un alt mod: încercaţi să jucaţi prima parte într-un ritm lent, iar ultima într-un ritm rapid, sau căutaţi să creaţi o anumită atmosferă în jurul vostru, fie într-unul din fragmentele alese, fie în cursul întregii improvizaţii. Puteţi

îngrănădi noi necesităţi in improvizaţia voastră, utilizând diferite elemente ca mişcările de modelare, plutire, zbor, sau radiaţie, separat sau în orice combinaţii pe care vi le propuneţi; puteţi încerca improvizaţia cu diferite caracteristici. Mai târziu vă puteţi imagina:

- un decor în care trebuie să improvizaţi
- amplasarea publicului
- hotărâţi dacă improvizaţia este comedia, tragedie, farsă, dramă
- improvizaţi ca şi cum aţi juca o piesă de epocă, cu un costum imaginar
- să se strecoare o anumită formă de intrigă

Puteţi, după un timp, să schimbaţi temele începutului şi sfârşitului; apoi, ordinea momentelor din porţiunea de mijloc. Când aţi epuizat această serie de combinaţii, începeţi întregul exerciţiu din nou, cu început şi sfârşit, cu diferite necesităţi, fără o intrigă premeditată.

Rezultatul acestui exerciţiu este dezvoltarea psihologiei actorului care improvizează. Această psihologie se va menţine, în timp ce se trece prin toate necesităţile alese. Mai târziu, în timpul repetiţiilor şi reprezentaţiilor pe scenă, veţi simţi că textul pe care îl aveţi de spus, acţiunile şi împrejurările – impuse de autor, regizor, de intriga piesei, vă vor conduce aşa cum au făcut-o necesităţile. Arta dramatică este **o improvizaţie permanentă**. Nu există momente pe scenă în care actorul să fie lipsit de dreptul de a putea improviza.

- veţi fi în stare să executaţi cu precizie necesităţile impuse
- să vă păstraţi spiritul de actor care improvizează.
- Senzaţie de încredere deplină în sine, împreună cu aceea de libertate şi bogăţie lăuntrică

Exerciţiile pentru dezvoltarea aptitudinii de a improviza – în ansambluri de doi, trei, sau mai mulţi parteneri, sunt în pricipiu aceleaşi cu cele individuale. Există o *deosebire esenţială*: arta dramatică este o artă colectivă şi, oricât de talentat ar fi un actor, el nu va fi în stare să-şi utilizeze complet capacitatea de improvizaţie dacă se izolează de ansamblu, de partenerii săi. Există multe **impulsuri modificatoare** pe scenă: atmosfera piesei, stilul ei, o reprezentaţie bine executată, o montare excepţională. Actorul trebuie să îşi desfăşoare sensibilitatea faţă de impulsurile creatoare ale altora.

Un ansamblu care improvizează trăieşte un permanent proces de dare şi luare. Un mic semn de la partener, o pauză, o nouă intenţie neaşteptată, o mişcare, un oftat, sau o schimbare imperceptibilă de ritm, toate pot deveni impulsuri creatoare, invitaţii pentru alţii de a improviza. De aceea, înainte de a începe exerciţiile de improvizaţie în grup, se recomandă ca membrii lui să se concentreze puţin asupra unui exerciţiu pregătitor, menit să dezvolte ceea ce vom numi **simţul ansamblului**.

EXERCIŢIUL XIII – pentru studiul în grup

Fiecare membru al grupului face un efort pentru a-şi deschide receptivitatea lăuntrică faţă de fiecare membru al grupului. Caută să fie conştient de prezenţa **individuală** a fiecăruia. Îşi deschide inima pentru a-i primi pe cei din jur (proces de receptare).

La începutul exerciţiului, fiecare membru al exerciţiului trebuie să îşi spună: „Un ansamblu de creaţie este alcătuit din indivizi şi nu trebuie niciodată să-l consider ca o masă impersonală. Apreciez existenţa individuală a fiecăruia dintre cei prezenţi în această cameră şi, în mintea mea, ei nu-şi pierd identitatea. De aceea, aflându-mă aici, între colegii mei, neg noţiunea generală de **ei** şi **noi** şi spun în schimb **el** şi **ea** ca şi **eu**."

Sunt gata să primesc orice impresii, chiar şi cele ai subtile, de la fiecare din cei care participă împreună cu mine la acest exerciţiu şi sunt gata să reacţionez în mod armonic la aceste impresii.

Ignorând lipsurile sau trăsăturile antipatice ale membrilor grupului, vă veţi ajuta pe voi înşivă căutând să le găsiţi părţile atrăgătoare şi însuşirile bune ale caracterului. Spre a evita jena şi artificialitatea, nu exageraţi uitându-vă prea lung şi sentimental în ochii lor, zâmbind prea prietenos sau folosind alte mijloace inutile. A nu se circula de la unul la altul în grup sau a se pierde în sentimente vagi. Exerciţiul este menit a forma mijloace psihologice pentru stabilirea unui contact profesional ferm cu partenerii voştri.

- a) stabilirea unui contact lăuntric solid
- b) fixarea unei succesiuni de noţiuni simple din care membrii grupului să poată alege: o plimbare lentă în jurul camerei, alergare, stare pe loc fără mişcare, schimbarea locurilor, luarea de diferite poziţii pe lângă pereţi, adunara tuturor în mijlocul camerei.

Trei sau patru asemenea acţiuni definite sunt suficiente. Nimeni nu trebuie să ştie, la începerea exerciţiului, **care** dintre aceste mişcări va fi acţiunea specifică de grup. Fiecare participant trebuie să ghicească, cu „receptivitatea" sa nou formată, pe care din aceste acţiuni general acceptate doreşte să o execute grupul în totalitatea sa, apoi începe să o îndeplinească. Câteva porniri greşite pot fi făcute de unul sau de toţi, dar poate că acţiunea comună va fi atinsă de comun acord. Este inerentă, în această ghicire, observarea tuturor de către fiecare în parte. Cu cât mai strânsă şi mai ascuţită va fi observarea, cu atât mai bună va fi receptivitatea.

Pentru toţi membrii grupului, obiectivul este să selecteze şi să execute aceeaşi acţiune, în acelaşi timp, fără o înţelegere prealabilă şi fără vreo indicaţie.

Valoarea exerciţiului constă în efortul de a te deschide pentru ceilalţi si duce la sporirea capacităţii actorului de a îşi observa partenerii tot timpul, ascuţindu-şi sensibilitatea faţă de întregul ansamblu. Când apare senzaţia că sunt intim legaţi, uniţi prin acest exerciţiu, ei pot trece la exerciţiul de improvizaţie in grup. Spre deosebire de lucrul individual, în cazul

grupului tema trebuie definită, dar numai într-o formă generală sau schiţată. Grupul cade la învoială asupra decorului şi distribuie rolurile. Nu trebuie să se permită nicio intrigă sau o succesiune premeditată a evenimentului. Nimic, în afară de momentele de început sau de încheiere, cu acţiunea lor iniţială sau stările de spirit corespunzătoare, nu trebuie prestabilit.

Grupul trebuie să se înţeleagă asupra duratei aproximative a improvizaţiei.
Nu folosiţi prea multe cuvinte!
Nu monopolizaţi dialogul!
Vorbiţi doar atunci când este firesc şi necesar!

Nu trebuie să vă abateţi atenţia de la improvizaţie pentru efortul de a crea dialogul. Fiecare va primi o seamă de impresii de la parteneri, va recunoaşte efortul celorlalţi de a crea şi dezvolta situaţia dată, va ghici concepţia celorlalţi asupra scenei şi propriile intenţii nerealizate de a se conforma acţiunii. Nu va avea loc o discuţie; membrii grupului să facă imediat o a doua improvizaţie. Trebuie menţinută psihologia artistului care improvizează. Dacă e posibilă nerepetarea, ci un nou mijloc de a crea situaţia. Ce trebuie păstrat şi ce trebuie înlăturat din prima reprezentaţie.

- a) stabilirea contactului, a unităţii
- b) câteva necesităţi: atmosferă, caracterizări, ritmuri (introduse deodată sau pe rând)

Alegeţi o scenă dintr-o piesă pe care niciunul dintre parteneri nu a văzut-o pe scenă. Distribuiţi rolurile; unul va fi „regizorul” şi va stabili începutul şi sfârşitul scenei alese. Cunoscând conţinutul piesei, începeţi să improvizaţi toată partea din mijloc. Nu deviaţi prea mult de la psihologia personajelor pe care le jucaţi. Nu memoraţi textul, cu excepţia celui iniţial şi final.

Lăsaţi întreaga acţiune şi mizanscena să se nască din propria acţiune improvizatoare. Puteţi spune, pe alocuri, câteva cuvinte asemănătoare cu cele ale autorului. Dacă, din întâmplare, aţi reţinut ceva din textul original, nu este nevoie să-l rostiţi greşit ca să pară „improvizat”.

Nu căutaţi să dezvoltaţi caracterizarea personajului, atenţia se va abate de la „vocea lăuntrică” – aceea care călăuzeşte activitatea de improvizaţie. Dacă totuşi trăsăturile caracteristice ale rolurilor „insistă” în faţa voastră, cerând să fie încorporate, nu le înăbuşiţi.

După ce aţi ajuns la sfârşitul scenei, cereţi „regizorului” să vă fixeze exact un mic fragment al scenei de undeva din mijloc. Începeţi improvizaţia până la punctul de mijloc indicat, porniţi, pe urmă, de aici, până la capăt. Umplând lacunele pas cu pas veţi fi în stare să jucaţi scena aşa cum a fost scrisă de autor, menţinând, pe întregul ei parcurs, psihologia unui ansamblu care improvizează.

Chiar lucrând asupra unei piese adevărate, cu toate indicaţiile regizorului şi ale autorului, sunteţi, totuşi, liberi să improvizaţi în mod creator. Convingerea trebuie să devină a doua aptitudine, un fel de a doua natură.

În continuare, grupul poate să dezvolte caracterizările (individualizarea). Exerciţiu menit a familiariza cu bogăţia proprie sufletească. E necesară precauţia în timpul exerciţiului pentru a nu deveni nenaturali datorită indiferenţei „logicii” sau folosirii prea multor cuvinte inutile. Urmaţi succesiunea psihologică a evenimentelor lăuntrice (sentimente, emoţii, dorinţe) care vorbesc din adâncurile individualităţii voastre creatoare. „Vocea lăuntrică” nu minte niciodată.

Exerciţiile în grup şi exerciţiile individuale se completează reciproc, dar nu se substituie.

CAPITOLUL IV
Atmosfera şi sentimentele individuale

„Ideea unei piese prezentate pe scenă este spiritul ei,
atmosfera este sufletul ei, iar tot ce este vizibil şi auzibil este trupul ei.”

Există două concepţii despre **scenă**:
- spaţiu gol care, din când în când, se umple cu actori, decoruri şi personal de serviciu. Ceea ce apare pe scenă este elementul vizibil şi auzibil.
- lume pătrunsă de o anume **atmosferă** puternică, magnetică. Această atmosferă le dădea actorilor inspiraţie şi forţă pentru creaţiile viitoare şi cu greu se despart aceştia de ea.

Orice fenomen şi eveniment îşi are propria atmosferă specifică. **Atmosfera** creează o legătură între actori şi spectatori, adânceşte percepţia spectacolului, solicită şi trezeşte sentimentele prin care înţelegerea va fi amplificată. Atmosfera dezvăluie fineţea sufletului unui personaj şi elimină senzaţia că priveşti într-un „vid psihologic”. Ea exercită o influenţă foarte puternică asupra jocului nostru: detalii sau nuanţe apărute spontan, plăcerea jocului. Atmosfera te îndeamnă să joci in concordanţă cu ea. Îndemnul vine din **voinţă**, din forţa dinamică sau motrice ce trăieşte în atmosfera respectivă. Nu există atmosferă lipsită de dinamism, viaţă şi voinţă lăuntrică.

Există două tipuri de sentimente:
- subiective: sentimentele individuale
- obiective: atmosfera scenelor

Două atmosfere diferite (sentimente obiective) nu pot exista simultan. Atmosfera mai puternică o copleşeşte, inevitabil, pe cea slabă.

Atmosfera liniştită şi misterioasă stăpâneşte castelul. Un grup de oameni intră în castel aducând cu ei o atmosferă gălăgioasă, hilară. Victorie sau înfrângere a atmosferei în lupta cu sentimentele individuale. Contrastele, pe scenă, îi crează publicului încordarea căutată. Victoria sau înfrângerea îi oferă spectatorului satisfacţia estetică similară cu cea generată de un acord muzical perfect.

Mijloace pur teatrale de a crea o atmosferă:
- luminile: umbre, culori
- decorurile
- efectele muzicale şi sonore
- gruparea actorilor
- vocile cu o mare varietate timbrală

Orice ființă umană exercită trei funcții psihologice pricipale: gândire, sentimente, impulsuri voluntare. Atmosfera este sufletul teatral. Un spectacol fără atmosferă lasă impresia unui mecanism.

EXERCIȚIUL XIV

Începeți prin observarea vieții inconjurătoare. Căutați sistematic diferite atmosfere pe care le puteți surprinde. Căutați să omiteți sau să neglijați anumite atmosfere pentru că sunt mai slabe, mai subtile sau abia perceptibile. Dați o atenție deosebită faptului că orice atmosferă pe care o observați este, în realitate, răspândită în aer, învăluind oamenii și evenimentele, umplând camerele, plutind deasupra peisajelor, îmbibând viața a cărei parte este. Observați oamenii în timp ce sunt înconjurați de o anumită atmosferă; vedeți dacă se mișcă și vorbesc în concordanță cu ea. Dacă i se supun, luptă împotriva ei, sau în ce măsură sunt sensibili sau indiferenți față de ea. După o perioadă de observație, când aptitudinea voastră de a percepe atmosfera este suficient de exersată și ascuțită, începeți să experimentați cu voi înșivă. Încercați deliberat și conștient să vă supuneți anumitor atmosfere. „Ascultați-le" așa cum ascultați muzica și lăsați-le să vă influențeze. Lăsați-le să trezească în voi propriile voastre sentimente individuale. Începeți să vă mișcați și să vorbiți in armonie cu diferite atmosfere pe care le întâlniți. Apoi alegeți cazuri în care puteți să luptați împotriva unei atmosfere specifice, încercând să dezvoltați și să mențineți sentimentele care îi sunt contrare. După ce ați lucrat un timp cu atmosferele pe care le întâlniți în viața reală, încercați să vă imaginați evenimente și împrejurări cu atmosferele lor corespunzătoare. Luați-le din literatură, istorie, piese sau inventați-le voi singuri. Imaginați-vă de pildă căderea Bastiliei. Imaginați-vă momentul când poporul din Paris a năvălit într-una din celulele închisorii. Observați atent fețele bărbaților și fețele femeilor. Lăsați această scenă creată de imaginația voastră să vă apară în fața ochilor minții cu cea mai mare claritate. Apoi spuneți-vă siguri: „ Mulțimea este animată de o atmosferă de extremă agitație, intoxicată de forță și de putere, dezlănțuită. Fiecare individ e învăluit în această atmosferă." Și acum observați fețele, mișcările, figurile izolate și grupurile acestei mulțimi. Notați ritmul evenimentului. Ascultați strigătele, timbrele diferitelor voci. Pătrundeți în toate aceste detalii ale scenei și vedeți cum atmosfera își pune pecetea asupra tuturor în acest eveniment tulburător. Acum schimbați puțin atmosfera și observați din nou „spectacolul". De această dată dați atmosferei un caracter de răutate și cruzime răzbunătoare. Vedeți cu câtă putere și autoritate va schimba această atmosferă tot ce se întâmplă în celula închisorii. Fețele, mișcările, vocile, grupurile, totul va fi acum diferit, deși tema rămâne aceeași. Schimbați încă o dată atmosfera. Faceți-o acum să fie mândră, demnă și maiestoasă. Din nou se va produce o transformare.

În continuare învăţăţi să creaţi o atmosferă fără o imagine, o întâmplare sau o împrejurare anumită. O puteţi face imaginându-vă ca spaţiu aerul din jurul vostru, care este plin de o anumită atmosferă, la fel cum poate fi plin de lumină, aromă, căldură, frig, parfum. Imaginaţi-vă mai întâi o atmosferă simplă, calmă, de bunăstare, veneraţie, singurătate, sau orice fel, plutind în aer în jurul vostru înainte de a încerca în realitate **să-l practicaţi**. Două, trei eforturi vă vor convinge că nu este numai posibil, ci şi foarte uşor. Acet exerciţiu face apel la imaginaţie, nu la raţiunea rece, analitică. Ce este oare arta noastră dacă nu o „ficţiune" frumoasă, bazată pe imaginaţia creatoare? Nu faceţi nimic altceva decât să vă imaginaţi **sentimente răspândite** în jurul vostru, umplând aerul. Faceţi acest lucru pe o serie de atmosfere diferite.

TRECEŢI LA STADIUL URMĂTOR. Alegeţi o atmosferă definită, imaginaţi-o răspândită î jurul vostru, în aer, faceţi apoi o mişcare uşoară cu braţul şi cu mâna. Observaţi că mişcarea este în armonie cu atmosfera care vă înconjoară. Dacă aţi ales o atmosferă calmă şi paşnică, mişcarea va fi de asemenea calmă şi paşnică. O atmosferă de prudenţă vă va deranja braţul şi mâna cu prudenţă. Repetaţi acest exerciţiu până când căpătaţi senzaţia că braţul şi mâna vă sunt îmbibate cu atmosfera respectivă. Nu trebuie să vă stăpânească braţul şi să se exprime comlet prin intermediul mişcării pe care o faceţi. Evitaţi două greşeli posibile. Nu fiţi nerăbdători să „produceţi" sau să „jucaţi" atmosfera prin mişcarea voastră. Nu vă descurajaţi, aveţi încredere în puterea atmosferei şi imaginaţi-o şi invocaţi-o atât cât e nevoie (nu va dura prea mult), iar apoi mişcaţi-vă braţul în cadrul ei. O altă greşeală posibilă este să căutaţi forţat atmosfera. Evitaţi asemenea efort. O veţi simţi în jurul vostru şi în voi de îndată ce vă veţi concentra cum trebuie atenţia asupra ei. Aceasta vă va trezi sentimentele de la sine, fără vreun efort din partea voastră. Totul se va produce exact ca în viaţă. Când daţi pe stradă de o atmosferă de accident, nu puteţi să nu **o simţiţi**.

Treceţi la mişcări mai complicate, ridicaţi-vă în picioare, şedeţi, luaţi un obiect şi puneţi-l în altă parte, deschideţi şi închideţi uşa, schimbaţi ordinea obiectelor pe masă. Căutaţi să obţineţi aceleaşi rezultate ca mai înainte. Apoi spuneţi câteva cuvinte, mai întâi neînsoţite de gest. Cuvintele şi gesturile trebuie să fie extrem de simple la început. Încercaţi cu un dialog cotidian ca: „Vă rog să staţi jos" (un gest de invitare), „Nu-mi mai trebuie" (un gest de rupere a unei hârtii), „Dă-mi, te rog, această carte" (un gest al mâinii de întindere). Ca mai înainte, aveţi grijă ca gesturile şi vorbele să fie în deplină armonie cu atmosfera. Faceţi exerciţiul în diferite atmosfere.

Treceţi la treapta următoare: creaţi o atmosferă în jurul vostru. Lăsaţi-o să devină destul de puternică până vă simţiţi complet familiarizaţi cu ea. Executaţi o acţiune simplă, continuând să fiţi călăuziţi de atmosfera pe care o emană spre voi mediul înconjurător până

când devine treptat o mică scenă. Faceţi exerciţiul în diferite atmosfere cu un caracter mai violent, ca extazul, disperarea, panica, ura sau eroismul. Creaţi din nou, în jurul vostru, o anumită atmosferă şi, după ce veţi fi familiarizaţi cu ea, încercaţi să vă imaginaţi împrejurările care se armonizează cu ea. Citiţi piesa şi căutaţi să înţelegeţi şi să definiţi atmosfera ei, imaginându-vă toate scenele de mai multe ori (pe cât se poate fără a recurge la raţionamentul logic). Pentru piesă puteţi să ţineţi un fel de cont de diviziune a actelor sau a scenelor date de autor, deoarece aceeaşi atmosferă poate domni în mai multe scene sau se poate schimba de mai multe ori în decursul aceleiaşi scene. Deci nu omiteţi atmosfera generală, în raport cu categoria ei de tragedie, dramă, comedie sau farsă, şi fiecare piesă are în plus o atmosferă individuală specifică. Exerciţiile pentru atmosferă dau cele mai bune rezultate atunci când sunt făcute în grup. În munca de grup, atmosfera îşi va arăta forţa creatoare şi unificatoare. Pe lângă aceasta, efortul comun de a crea o atmosferă, imaginând că aerul şi spaţiul sunt impregnate cu un anumit sentiment, produce întotdeauna un efect mult mai puternic decât dacă acest efort este făcut de un singur individ.

Aici ne întoarcem la problema sentimentelor individuale pe plan profesional. Sentimentele individuale ale unui actor sunt, sau pot deveni, în orice moment, foarte instabile şi capricioase. Nu vă puteţi porunci să vă simţiţi cu adevărat trişti sau veseli, să iubiţi sau să urâţi. Prea adesea actorii sunt siliţi să se prefacă, pe scenă, că simt. Prea sunt numeroase încercările de a stoarce aceste sentimente din ei. De cele mai multe ori, nu este oare numai „o întâmplare fericită” şi nu un triumf al iscusinţei tehnice, atunci când este nevoie de ele? Dacă refuză să apară de la sine sentimentele cu adevărat artistice, trebuie solicitate prin anumite procedee tehnice care îl fac pe actor stăpânul lor. Se pare că există mai multe moduri de a trezi sentimente creatoare. O imaginaţie bine antrenată şi trăirea într-o anumită atmosferă au fost deja menţionate.

Acum să luăm în consideraţie un alt mod, pas cu pas, să-l realizăm practic. Ridicaţi braţul. Coborâţi-l! ce aţi făcut? Aţi executat o acţiune simplă, fizică. Aţi făcut un gest. Şi l-aţi făcut fără nicio dificultate. De ce? Deoarece, ca orice acţiune, el este subordonat voinţei voastre. Acum faceţi acelaşi gest, dar de data aceasta coloraţi-l cu o anumită calitate. De pildă, cea de prudenţă. Veţi face gestul, mişcarea, cu prudenţă. Oare nu aţi făcut-o cu aceeaşi uşurinţă? Faceţi-o de câteva ori şi vedeţi ce se întâmplă. Mişcarea voastră făcută cu prudenţă nu mai este o acţiune pur fizică. Acum ea a căpătat o anumită nuanţă psihologică. Care este această nuanţă? Este o senzaţie? Este o senzaţie de prudenţă care vă umple şi vă conduce braţul. Este o senzaţie psihologică. În mod similar, dacă aţi prins în mişcare tot corpul cu calitatea sa de prudenţă, atunci, fireşte, tot corpul va fi impregnat cu aceeaşi senzaţie. Senzaţia este recipientul în care se varsă uşor şi de la sine sentimentele voastre pur artistice. Este un fel

de magnet care atrage sentimentele şi emoţiile înrudite cu acea calitate pe care aţi ales-o pentru mişcarea voastră. Acum întrebaţi-vă dacă v-aţi forţat sentimentele. V-aţi poruncit vouă înşivă să simţiţi „prudenţa”? NU? Aţi făcut numai **o mişcare cu o anumită calitate**, creând astfel **o senzaţie de prudenţă** prin care aţi trezit sentimentele voastre? Repetaţi această mişcare cu diverse **calităţi** şi sentimentul pe care îl vreţi va deveni din ce în ce mai tare. Aveţi, astfel, cel mai simplu procedeu tehnic de a vă stimula sentimentele dacă acestea ar deveni rebele, capricioase, şi ar refuza să funcţioneze atunci când aveţi nevoie de ele în munca voastră profesională. După o oarecare practică veţi constata că, prin alegerea unei anumite calităţi şi transformarea ei în senzaţie, obţineţi mult mai mult decât aţi aşteptat în urma eforturilor voastre. Calitatea de prudenţă, spre exemplu, poate trezi în voi nu numai o senzaţie de prudenţă ci o întreagă gamă de sentimente, înrudite cu cele de prudenţă, în funcţie de împrejurările date în piesă. Ca un produs consistent al acestei calităţi de prudenţă, vă puteţi simţi iritaţi sau alarmaţi, ca în faţa unei primejdii, vă puteţi simţi calzi şi tandri, ca pentru a proteja un copil, rece şi rezervat ca pentru a te putea proteja pe tine, sau miraţi şi curioşi că trebuie să fiţi prudenţi. Toate aceste nuanţe şi sentimente, deşi variate, sunt legate de senzaţia de prudenţă. Dar vă veţi întreba cum se poate aplica aceasta când corpul se află în poziţii statice. Orice poziţie corporală poate fi impregnată de calităţi exact ca orice mişcare. Tot ce trebuie să faceţi este să vă supuneţi şi să vă spuneţi: „Stau în picioare, jos sau culcat, cu cutare sau cutare calitate în corp.” Şi reacţia va veni imediat chemând la viaţă din sufletul vostru un caleidoscop de sentimente. Se poate întâmpla frecvent ca, în timp ce lucraţi asupra unei scene, să aveţi îndoieli în ceea ce priveşte calitatea senzaţiei pe care trebuie să o alegeţi. Într-o asemenea dilemă, nu ezitaţi să luaţi două său chiar trei calităţi pentru acţiunea voastră. Le puteţi încerca succesiv în căutarea celei mai bune, sau le puteţi combina pe toate deodată. Să presupunem că luaţi calitatea de greutate şi în acelaşi timp calităţile de disperare, îngândurare ori mânie. Nu importă câte calităţi potrivite puteţi alege şi combina, ele se vor contopi pentru voi într-o singură senzaţie, ca un acord muzical dominant De îndată ce sentimentele s-au trezit, ele vă vor lua cu ele şi exerciţiul, repetiţia sau reprezentaţia îşi va fi găsit adevărata sa inspiraţie.

EXERCIŢIUL XV

Executaţi o mişcare simplă, naturală, luaţi un obiect de pe masă, deschideţi sau închideţi fereastra, staţi jos, ridicaţi-vă în picioare, mergeţi sau alergaţi în jurul camerei. Faceţi acestea de câteva ori ca să puteţi executa acţiunea cu uşurinţă. Investiţi-o apoi cu anumite calităţi, executând-o calm, sigur, cu nervozitate, tristeţe, amărăciune, şiretenie sau duioşie. În continuare încărcaţi acţiunea cu calitatea de modelare, plutire, zbor şi radiaţie. După aceea

daţi acţiunii calitatea de îndemânare, formă etc. Repetaţi exerciţiul până când senzaţia va fi în întreaga voastră fiinţă iar sentimentele voastre îi devin cu uşurinţă corespondente. Aveţi grijă să nu vă formaţi sentimentele în loc să vă bazaţi pe tehnica indicată. Nu vă grăbiţi în obţinerea rezultatului. Faceţi aceleaşi mişcări largi, întinse, ca în exerciţiul I. Luaţi din nou o calitate pentru mişcare sau acţiune şi adăugaţi-i câteva cuvinte. Rostiţi aceste cuvinte în acord cu senzaţia care se naşte în voi. Dacă exersaţi cu parteneri, faceţi improvizaţii simple folosind cuvinte. Puteţi improviza un negustor sau un cumpărător, un amfitrion sau un musafir, un croitor, un coafor sau un client. Înainte de a începe trebuie să vă înţelegeţi asupra calităţii pe care voi şi partenerii voştri o veţi utiliza în fiecare moment. Nu utilizaţi prea multe cuvinte în timp ce conversaţi cu partenerii. Vorbele de prisos vă abat foarte ades de la drumul ales. Ele dau impresia că vă faceţi în mod activ exerciţiul în timp ce în realitate parazitează acţiunea şi-i substituie conţinutul intelectual al vorbelor. Astfel, un exerciţiu încărcat de cuvinte degenerează într-o conversaţie banală, neinspirată. Aceste exerciţii simple vor dezvolta de asemenea o senzaţie puternică de armonie între viaţa voastră interioară şi manifestările voastre interioare.

Este bine să rezumăm acest capitol:

1. Atmosfera îl inspiră pe actor.
2. Ea leagă publicul de actor, precum şi pe actori între ei.
3. Ea adânceşte percepţia actorului.
4. Două atmosfere contrastante nu pot exista concomitent, dar sentimentele individuale ale personajelor, chiar dacă contrastează cu atmosfera, pot exista simultan cu ea.
5. Atmosfera este sufletul spectacolului.
6. Imaginaţi-vă aceeaşi scenă în diferite atmosfere.
7. Creaţi atmosfere în jurul vostru fără împrejurări date.
8. Mişcaţi-vă şi vorbiţi în armonie cu atmosfera pe care aţi creat-o.
9. Imaginaţi-vă împrejurări asemănătoare cu atmosfera pe care aţi creat-o.
10. Stabiliţi şi ţineţi un „cont” al atmosferelor pe care le-aţi creat;
11. Executaţi mişcări (acţiuni) cu calităţi-senzaţii-sentimente.

Arta actorului este capacitatea de a transfigura, oriunde şi oricând, realitatea.

CAPITOLUL V

GESTUL PSIHOLOGIC

„Sufletul doreşte conlocuirea cu trupul pentru că,
fără membrele acestuia, n-ar putea nici acţiona, nici simţi.” (Leonardo da Vinci)

În capitolul precedent am spus că nu putem porunci simţămintelor noastre în mod direct dar că le putem ademeni, stârni şi îmblânzi cu ajutorul unor mijloace indirecte. Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre vrerile, aspiraţiile, dorinţele, poftele, dorurile, elanurile şi năzuinţele noastre, care deşi, fireşte, sunt totdeauna amestecate cu simţăminte, se află în sfera puterii noastre de voinţă. În calităţi şi senzaţii am găsit cheia tezaurului de simţire. Dar există oare o asemenea cheie şi pentru puterea de voinţă? Da. Şi o găsim in mişcare (acţiune, gest). Vă puteţi dovedi aceasta voi înşivă, încercând să faceţi o mişcare puternică, bine conturată, dar simplă. Repetaţi-o de mai multe ori şi veţi vedea că după o clipă puterea de voinţă creşte, întărindu-se din ce în ce mai mult, sub influenţa mişcării. Mai departe veţi descoperi că felul mişcării pe care o faceţi îi va da puterii de voinţă o anumită direcţie sau înclinaţie. Aceasta pentru că mişcarea va deştepta în voi o dorinţă, voinţă sau aspiraţie precisă. Astfel putem spune că forţa mişcării agită puterea de voinţă, în general. Felul mişcării deşteaptă în noi o dorinţă corespunzătoare, definită, şi calitatea aceleiaşi mişcări scoate la iveală simţămintele. Înainte de a vedea cum pot fi aplicate aceste principii simple în profesiunea noastră, să luăm câteva exemple de mişcare pentru a ne face o idee mai largă despre cele spuse mai sus. Închipuiţi-vă că aveţi de jucat un personaj care, conform primei voastre impresii generale, are o voinţă puternică şi fără frâu, este stăpânit de dorinţe despotice, de dominaţie. Căutaţi o mişcare potrivită care să cuprindă toate caracteristicile de mai sus ale personajului şi poate, după câteva încercări, o s-o găsiţi. Dacă mişcarea este puternică şi bine conturată, repetată de mai multe ori, ea va tinde să vă întărească voinţa. Direcţia fiecărui membru, poziţia finală a întregului corp şi înclinaţia capului sunt pe cale să cheme la lumină o dorinţă precisă de stăpânire despotică. Calităţile care încearcă şi străbat fiecare mişcare a muşchilor corpului vor provoca în voi simţăminte de ură şi dezgust. Astfel, prin mişcare, pătrundeţi şi stimulaţi adâncurile propriului vostru psihic.

Alt exemplu: de data aceasta definiţi personajul ca fiind agresiv, poate chiar fanatic, cu voinţă mândră. E complet deschis la voinţa venită de „sus” şi este urmărit de dorinţa de a primi, chiar forţat, „inspiraţii” de la aceste influenţe. E plin de porniri mistice, dar în acelaşi timp stă cu picioarele bine înfipte în pământ şi primeşte, în aceeaşi măsură, influenţe puternice din această lume. În consecinţă, e un personaj care poate împăca în sine însuşi ambele feluri de influenţe – de sus şi de jos. Pentru exemplul următor vom alege un caracter care contrastează pe toată linia cu cel de-al doilea. Acesta este cu totul introspectiv, fără nicio

dorinţă de a veni în contact cu lumea „de sus” sau de „jos”, dar nu neapărat slab din această pricină. O calitate născândă pătrunde întreaga sa fiinţă. Poate că îi place chiar singurătatea.

Pentru exemplul ce urmează imaginaţi-vă un personaj legat cu totul de viaţa pământeană. Voinţa sa puternică şi egoistă este îndreptată în mod constant în jos. Toate dorinţele şi poftele sale pasionate poartă pecetea unor însuşiri josnice. Nu simpatizează pe nimeni şi nimic. Neîncrederea, bănuiala şi defăimarea umplu întreaga sa viaţă interioară limitată şi introvertită. Personajul ocoleşte drumul drept şi cinstit în viaţă, alegând totdeauna ocolişurile şi cărările întortocheate. Este un tip egocentric şi uneori agresiv.

Încă un exemplu: s-ar putea să găsiţi că forţa acestui ciudat personaj stă în viaţa sa negativă, protestatară. Principala sa calitate vi se pare că este suferinţa, poate cu o nuanţă de furie sau indignare. Pe de altă parte, o oarecare slăbiciune străbate întreaga sa fiinţă.

Ultimul exemplu: De data aceasta, personajul vostru este iarăşi un om slab, incapabil de a protesta şi de a-şi croi un drum prin viaţă. Este de o mare sensibilitate, înclinat spre suferinţă şi autocompătimire, complăcându-se a fi plâns. Aici, ca şi în cazurile precedente, studiind şi exersând mişcarea şi poziţia finală veţi experimenta tripla sa influenţă asupra psihicului vostru. Trebuie să reţineţi în mod obligatoriu că toate mişcările şi interpretările lor, aşa cum s-au demonstrat, sunt numai exemple ale unor cazuri posibile, întru nimic obligatorii pentru apropierea voastră individuală (în căutarea unor mişcări cuprinzătoare). Să le numim **gesturi psihologice** (G.P.), căci scopul lor este de a influenţa, de a modela şi armoniza întreaga voastră viaţă interioară cu scopurile şi intenţiile sale artistice.

Şi acum să trecem la problema aplicării G.P. la munca profesională. Aveţi în faţă o piesă în care aveţi şi voi un rol. Nu e încă decât lucrare literară fără viaţă. Este sarcina voastră şi a partenerilor de a transforma lucrarea într-o piesă vie, scenică, a artei teatrale. Ce aveţi de făcut pentru a îndeplini această sarcină? Începeţi prin a face o primă tentativă de investigaţie a personajului, să-l pătrundeţi, pentru a şti pe cine veţi reprezenta pe scenă. Puteţi face aceasta folosind gândirea analitică sau aplicând G.P. În primul caz alegeţi un drum lung şi greu, căci raţiunea –vorbind în general- nu este destul de imaginativă, e prea rece şi abstractă. Ea poate slăbi şi împiedica astfel, pentru multă vreme, capacitatea voastră de a juca. Trebuie să fi observat faptul că, cu cât mintea voastră „ştie” mai multe despre personaj, cu atât mai puţin sunteţi voi în stare să-l reprezentaţi. Aceasta este o lege psihologică. Puteţi să ştiţi prea bine care sunt sentimentele şi dorinţa personajului vostru, dar numai această ştiinţă nu vă face în stare să resimţiţi cu adevărat dorinţele sale şi nici să-i retrăiţi emoţiile cu sinceritate pe scenă. E ca şi când ai şti totul despre o anumită ştiinţă sau artă şi ai ignora-o în sine. Desigur că mintea poate să fie şi vă va fi de mare ajutor pentru a evalua, corecta, verifica, pentru a aduna şi oferi sugestii, dar nu va face toate acestea înainte ca intuiţia voastră creatoare să se fi

afirmat şi să-şi fi spus din plin cuvântul. Nu trebuie să vă pună în încurcătură faptul că raţiunea sau intelectul ar trebui să fie îndepărtate în pregătirea rolului, acesta este doar un avertisment să nu apelaţi la ele, să nu vă puneţi speranţele în ele, ci să le lăsaţi să rămână în afară, la subsol, pentru a nu impune şi a vă încurca în efortul creator. Dar dacă alegeţi o altă cale mai productivă, dacă aplicaţi G.P. pentru a studia personajul, recurgeţi direct la forţele voastre creatoare şi nu deveniţi un actor „tocilar" sau rutinat. Nu puţini actori s-au întrebat: „Cum pot să găsesc G.P. fără ca, înainte de aceasta, să cunosc caracterul personajului, dacă folosirea intelectului nu se recomandă?"

După rezultatele exerciţiilor precedente trebuie să admiteţi că intuiţia voastră, imaginaţia creatoare şi viziunea artistică vă dau întotdeauna, până la urmă, o oarecare idee despre ce este personajul, acoperind chiar şi prima voastră întâlnire cu el. Aceasta poate fi o ghicitoare, dar vă puteţi sprijini pe ea şi o puteţi folosi drept trambulină pentru prima încercare de a construi G. P. Întrebaţi-vă care poate fi principala tendinţă a personajului şi când găsiţi răspunsul, chiar dacă acesta nu este decât o sugestie (o aluzie), începeţi construirea cu G.P. bucată cu bucată, folosind la început numai mâna şi braţul. Le puteţi repezi înainte în mod agresiv, strângând pumnii dacă tendinţa trezeşte în voi impulsul de a prinde sau a înşfăca (lăcomie, avariţie, zgârcenie); sau le puteţi întinde încet, cu grijă, cu reţinere şi cu precauţie, dacă personajul merge bâjbâind, sau caută îngândurat şi neîncrezător în sine; sau puteţi ridica în sus amândouă braţele, sprinten şi uşor, cu palmele deschise în cazul în care intuiţia vă spune că personajul vrea să primească sau să implore, să venereze ceva. Sau poate că veţi vrea să le îndreptaţi în jos, aspru, cu palmele întoarse spre pământ, cu degetele încovoiate ca nişte gheare gata să sfâşie în cazul în care personajul vrea să strivească, să posede.

Odată pornit pe acest drum, nu o să vi se mai pară greu (lucru care se va întâmpla de la sine) să extindeţi şi să ajustaţi mişcarea la umeri, la gât, la poziţia capului şi a torsului, la picioare, până când întregul trup va fi astfel cuprins. Lucrând în acest fel veţi descoperi curând că ceea ce aţi ghicit că e o tendinţă a personajului a fost adevărat. Chiar G.P. vă vor conduce la această descoperire, fără ca în rol să se amestece prea mult raţiunea. Uneori s-ar putea să simţiţi nevoia să faceţi G.P. pornind nu de la o poziţie neutră ci de la una pe care o sugerează personajul. Să luăm cel de-al doilea G.P. care exprimă o completă deschidere şi expansiune. Personajul poate fi introspectiv sau introvertit şi tendinţa lui principală se poate defini ca o nevoie de a fi deschis la influenţele venite de sus. În acest caz puteţi porni de la o poziţie mai mult sau mai puţin închisă, în loc să porniţi de la una neutră. În alegerea poziţiei de plecare sunteţi desigur tot atât de liberi ca şi în crearea oricărui G.P. Continuaţi acum să dezvoltaţi G.P. corectându-l şi îmbogăţindu-l, adăugându-i toate calităţile pe care le găsiţi în personaj, conducându-l încet spre perfecţiune. După o scurtă experienţă veţi fi în stare să

găsiţi G.P. corect dintr-o dată, trebuind doar să-l îmbogăţiţi, acordându-l cu voi sau cu simţul vostru îndrumător, în timp ce-l conduceţi spre versiunea finală. Folosind G.P. ca pe un mijloc de exploatare a personajului, faceţi acum mai mult ca oricând. Vă pregătiţi să-l jucaţi. Elaborând, perfecţionând, îmbogăţind şi exersând G.P. aţi devenit personajul însuşi. Voinţa şi simţămintele voastre sunt trezite şi puse în mişcare. Cu cât progresaţi în această muncă, cu atât G.P. vă dezvăluie în mai mare măsură personajul în formă condensată, făcându-vă posesorul şi stăpânul vieţii interioare, de neschimbat, a rolului.

După ce aţi asimilat conţinutul unui G.P. şi aţi lucrat apoi întregul rol în acest spirit, pregătirea detaliilor în repetiţiile pe scenă va deveni o sarcină uşor de îndeplinit. Nu va mai trebui să vă abateţi şi să bâjbâiţi fără ţintă, aşa cum se întâmplă când încercaţi să îmbrăcaţi rolul cu carne, sânge, tendoane, fără să-i fi găsit întâi şira spinării. G.P. va da această coloană vertebrală. Este calea cea mai uşoară, cea mai scurtă şi cea mai artistică de a transforma o creaţie literară într-o piesă de artă teatrală. Până aici am vorbit de G.P. ca fiind aplicabil întregului rol. Dar îl puteţi folosi tot aşa de bine pentru oricare alt segment al rolului, pentru scene separate sau pentru monoloage, dacă doriţi, sau pentru fraze separate. Calea de a găsi şid e a aplica G.P. în aceste momente scurte este aceeaşi ca şi pentru întregul personaj. Dacă aveţi îndoială asupra felului cum ar trebui să împăcaţi caracterul general al G.P. (cheia) întregului rol, pentru scene separate, următorul exemplu va clarifica acest punct. Imaginaţi-vă trei personaje diferite: Hamlet, Falstaff şi Malvolio. Fiecare dintre ei se înfurie, devine gânditor sau se porneşte pe râs. Ei nu vor face însă aceste lucruri în acelaşi fel pentru că sunt caractere diferite. Deosebirile dintre ei vor influenţa supărarea, starea de meditaţie sau râsul lor. Acelaşi lucru se va întâmpla şi cu G.P. (cheia) care va influenţa toate G.P. mai mici, particulare, sensibilitatea voastră bine dezvoltată pentru G.P. (vezi exerciţiul care urmează) vă va arăta în mod intuitiv ce nuanţe trebuie găsite (elaborate) în G.P. minore pentru a le face să rimeze cu G.P. Cheie. Cu cât veţi lucra mai mult pentru G.P., cu atât vă veţi da mai mult seama cât sunt de mlădioase şi ce posibilităţi nelimitate au de a le colora cum vă place. Ceea ce pare o problemă insolubilă pentru mintea uscată şi calculată e rezolvat în modul cel mai simplu de intuiţia creatoare şi de imaginaţie, din care izvorăsc G.P. Pe de altă parte, vă puteţi folosi de aceste G.P. minore numai atâta vreme cât e necesar pentru studierea scenei, monologului etc. Şi după aceea le puteţi părăsi cu totul. Dar G.P. cheie al personajului va rămâne mereu în voi.

O altă întrebare ce se poate naşte în voi este: „Cine îmi poate spune dacă G.P. pe care l-am găsit este cel mai adecvat personajului?” Răspunsul: Nimeni decât voi înşivă! El este propria voastră creaţie liberă prin care se exprimă individualitatea voastră. Este adecvat dacă vă mulţumeşte ca artişti. Totuşi, regizorul este îndreptăţit să vă sugereze schimbări la G.P.

care le-aţi găsit. Singura problemă pe care v-o puteţi pune în această situaţie este dacă faceţi corect sau nu G.P., adică dacă ţineţi sau nu seama de toate condiţiile necesare pentru o asemenea mişcare. Să vedem care sunt aceste condiţii. Există două feluri de mişcări. Una pe care o folosim în ambele situaţii – acţionând în viaţă sau pe scenă -, aceasta este mişcarea naturală, uzuală. Cealaltă este ceea ce am putea numi o mişcare arhetipală (originală), o mişcare ce poate servi ca model original pentru toate mişcările posibile de acelaşi fel. G.P. aparţine celui de-al doilea fel. Mişcările obişnuite, de fiecare zi, sunt incapabile să ne activeze voinţa pentru că ele sunt prea limitate, prea slabe şi particularizate. Ele nu umplu întregul corp, psihic şi suflet, în timp ce G.P. ca arhetip le cuprinde pe toate. V-aţi pregătit să faceţi mişcări arhetipale când, în exerciţiul I, aţi învăţat să faceţi mişcări largi, ample, folosind maximum de spaţiu din jurul vostru.

G.P. trebuie să fie puternic pentru a putea activa şi mări puterea voastră de voinţă, dar nu trebuie făcut folosind o construcţie musculară mai mare decât e nevoie căci ea va slăbi mişcarea exact când îi măreşte forţa. Bineînţeles că dacă G.P. vostru este violent, asemeni celui pe care l-am ales ca prim exemplu, atunci nu puteţi evita folosirea forţei musculare; dar chiar în acest caz, reala tărie a mişcării este mai mult psihologică decât fizică. Gândiţi-vă la o mamă iubitoare strângându-şi copilul la sân, cu toată marea putere a iubirii materne, şi totuşi muşchii ei sunt complet relaxaţi. Dacă aţi exersat cu grijă mişcările de modelare, plutire, zbor şi iradiere (vezi cap. I), veţi şti că adevărata tărie nu are nimic de a face cu puterea istovitoare a muşchilor. În ultimele noastre două exemple (5 şi 6) am spus că personajele sunt mai mult sau mai puţin slabe. Acum se poate naşte întrebarea dacă nu cumva mişcarea în sine şi-ar putea pierde şi ea forţa în crearea unui personaj slab. Răspunsul este: în niciun caz! G.P. trebuie să rămână întotdeauna puternic, iar slăbiciunea trebuie privită numai ca un atribut al lui. Astfel, forţa psihică a lui G.P. (gestul psihologic) va avea de suferit mici schimbări după cum îl veţi face politicos, cu tandreţe, cu căldură, cu dragoste, sau cu calităţi cum sunt lenea, oboseala, combinate cu slăbiciune. Şi apoi, actorul şi nu personajul face G.P. puternic iar personajul şi nu actorul este cel obosit, cel slab. Mai departe, G.P. trebuie să fie cât se poate de simplu pentru că misiunea lui este de a îndruma psihologia intrinsecă a personajului, într-o formă uşor de controlat, de a-l restrânge la esenţă. Un G.P. complicat nu poate face acest lucru. Un adevărat G.P. trebuie să fie ca o trăsătură de cărbune pe pânza unui artist înainte de a se apuca de amănunte. Este, ca să zicem aşa, o selectare pe care se va ridica arhitectura complicată a personajului. G.P. trebuie să aibă o formă foarte clară şi bine definită. Orice trăsătură vagă existentă în el vă va dovedi că nu este încă esenţa, inima, miezul personajului asupra căruia lucraţi. Simţul formei, amintiţi-vă, era implicat în exerciţiul de modelare, plutire şi alte mişcări (cap. I). Este foarte important şi tempo-ul în care exersaţi G.P. după ce l-aţi

găsit. Fiecare trece prin viaţă într-un tempo diferit. Aceasta depinde mai ales de temperamentul şi de soarta unui om. Acelaşi lucru se poate spune şi despre personajele din piese. Tempo-ul general în care trăiesc ele depinde, în mare măsură, de **interpretarea** voastră. Acelaşi G.P. făcut în tempo-uri diferite îşi poate schimba toate datele, puterea de voinţă şi susceptibilităţile după coloraturi diferite. Luaţi oricare din exemplete oferite de G.P. şi încercaţi să-l faceţi mai întâi într-un tempo lent şi apoi într-unul mai rapid. Studiaţi mişcarea din primul exemplu. Încetinind tempo-ul, el cheamă la lumină în imaginaţia voastră un caracter dictatorial, un gânditor abil, capabil să plănuiască într-un anumit fel, răbdător şi stăpân pe sine. Făcut repede, într-un tempo săltăreţ, el devine un caracter crud, criminal, cu o voinţă neînfrânată, incapabil de a se purta raţional. Multe din transformările prin care trec personajele în cursul piesei pot fi exprimate numai prin schimbare de tempo în g.p. pe care l-aţi găsit pentru ele. (Problema tempo-ului pe scenă va fi discutată mai târziu.)

Ajungând la limita fizică a g.p-ului, când trupul vostru nu se poate extinde mai mult, trebuie să încercaţi încă pentru o clipă (10, 15 secunde) să depăşiţi limitele lui, iradiindu-i puterea şi calităţile în direcţia indicată de G.P. Această iradiere va întări mult adevărata forţă a mişcării, făcând-o să aibă o mare influenţă asupra vieţii voastre interioare. A merge înainte este condiţia minimă de care trebuie să ţină seama pentru a crea un g.p. corect. Sarcina voastră va fi de acum înainte să dezvoltaţi o fină sensibilitate a mişcării pe care o faceţi.

EXERCIŢIUL XVI

Luaţi ca ilustrare g.p. al adunării calme în voi înşivă. Găsiţi o propoziţie care să-i corespundă. Aceasta poate fi: „Vreau să fiu (lăsat) singur.” Repetaţi cuvintele împreună cu gestul, în aşa fel încât calitatea voinţei stăpânite şi a calmului să pătrundă în psihicul vostru şi în voce. Apoi începeţi să faceţi uşoare mişcări de schimbare în G.P. Dacă, să zicem, poziţia capului a fost ridicată, aplecaţi-l uşor în jos şi întoarceţi privirea în aceeaşi direcţie. Ce schimbare a produs aceasta în psihologia voastră? Aţi simţit cumva că la calitatea de calm s-a adăugat o uşoară insistenţă, încăpăţânare? Faceţi o nouă schimbare. De data aceasta îndoiţi uşor genunchiul drept trecând greutatea trupului pe piciorul stâng. G.P. poate căpăta acum o nuanţă de abandon. Ridicaţi mâinile la bărbie şi calitatea abandonului se va întări şi veţi fi pătrunşi de noi nuanţe ca inevitabilitatea şi singurătatea. Lăsaţi capul pe spate şi închideţi ochii: pot apărea calităţi de durere şi apăsare. Întoarceţi palmele în afară: autoapărarea. Aplecaţi capul într-o parte: autocompătimirea. Îndoiţi cele trei degete de la fiecare mână: poate să apară o uşoară nuanţa de umor. La fiecare schimbare spuneţi aceeaşi propoziţie ca să o acordaţi cu mişcarea. Nu uitaţi că aceste exemple nu sunt decât o mică parte din experienţele pe care le poate inspira G.P. Şirul lor poate fi nelimitat. Fiţi întotdeauna liberi în

interpretarea mişcărilor şi a schimbărilor lor. Cu cât mişcarea va fi mai fină, cu atât va fi mai ascuţită sensibilitatea pe care o va dezvolta în voi.

Continuaţi aceste exerciţii până când corpul – poziţia capului, a umerilor, a gâtului, mişcarea braţelor, a mâinilor, a degetelor, a coapselor, a torsului, picioarelor, direcţia privirii – va dezvolta în voi reacţii psihice corespunzătoare. Luaţi un g.p., exersaţi-l o vreme în tempo rar şi creşteţi apoi gradat, până ajungeţi la cel mai rapid tempo cu putinţă. Încercaţi să experimentaţi toate reacţiile psihice pe care le inspiră fiecare grad de grăbire a mişcării (puteţi folosi pentru început exemplele sugerate mai sus). Pentru fiecare grad de grăbire găsiţi o nouă propoziţie potrivită şi spuneţi-o în timp ce faceţi mişcarea. Acest exerciţiu asupra sensibilităţii vă va mări mult, între timp, şi simţul armoniei, psihicul şi vorbirea. Când acestea vor fi dezvoltate la nivel înalt, veţi putea spune: „Îmi simt trupul şi vorbirea ca o continuare directă a psihicului. Le simt ca pe nişte părţi vizibile şi auzibile ale sufletului." Curând veţi observa că, în timp ce acţionaţi, în timp ce vă vedeţi de treburi, în timp ce spuneţi textul, făcând gesturi simple, fireşti, G.P. este într-un fel mereu prezent în spatele gândurilor voastre. El vă ajută şi vă conduce ca un îndrumător nevăzut, prieten şi ghid, care nu va întârzia să vă inspire atunci când aveţi nevoie de aceasta mai mult decât orice. Vă păstrează creaţia într-o formă condensată şi cristalizată. Veţi observa, de asemenea, că viaţa interioară puternică şi colorată pe care aţi chemat-o prin G.P. vă dă o mai mare expresivitate, oricât de rezervat şi economic v-ar fi jocul. (Nu cred că e nevoie să specific faptul că G.P. nu trebuie niciodată arătat auditoriului, tot aşa cum la un arhitect nu aşteaptă nimeni să arate publicului schelăria construcţiei în locul lucrării terminate. G.P. este scheletul rolului şi trebuie să rămână „secretul" vostru tehnic. Dacă exersaţi în grup folosind diferite g.p. pentru fiecare participant, pe lângă exerciţiile începute cu exemplul 7 se recomandă următorul lucru: Alegeţi o propoziţie scurtă şi spuneţi-o luând diferite atitudini fireşti sau făcând diferite gesturi zilnice (nu G.P.). Acestea pot consta din a şedea, a sta în picioare, a vă plimba în jurul camerei, a vă sprijini de perete, a privi pe fereastră, a deschide sau a închide uşa, a itra sau a părăsi o cameră, a lua, a pune jos sau a arunca un obiect şi aşa mai departe. Fiecare mişcare sau poziţie a corpului care trezeşte o anumită stare psihică vă va dicta cum trebuie spusă propoziţia, cu ce intensitate, calitate şi în ce tempo. Schimbaţi poziţiile sau mişcările, dar spuneţi aceeaşi frază de fiecare dată. Vă creaţi în voi simţul armoniei dintre trup, psihic şi vorbire.

Acum, după ce am dezvoltat suficient expresivitatea, încercaţi să creaţi şi o serie de G.P. pentru personajele deosebite, observând toate condiţiile descrise mai înainte: arhetip, forţă, simplitate etc. La început luaţi personaje din piese, literatură sau istorie, găsiţi g.p. pentru oameni pe care îi cunoaşteţi bine, apoi pentru oameni pe care i-aţi întâlnit întâmplător şi pentru scurtă vreme pe stradă. În sfârşit, creaţi personaje din imaginaţie şi găsiţi g.p. pentru

ele. Ca o treaptă următoare a acestui exerciţiu, alegeţi un personaj dintr-o piesă pe care n-aţi văzut-o şi in care nu aţi jucat. Găsiţi şi elaboraţi un g.p. pentru el. Asimilaţi-l complet şi apoi încercaţi să repetaţi o singură scenă din piesă pe baza G.P. (Dacă e posibil cu partener) Şi acum ar fi necesar câteva cuvinte de încheiere despre Tempo. Concepţia noastră obişnuită despre tempo pe scenă nu face distincţie între tempo-ul interior şi cel exterior. Tempoul interior poate fi definit ca o schimbare rapidă sau înceată de gânduri, imagini, amintiri, vreri, impulsuri etc. Tempo-ul exterior se exprimă în acţiuni sau vorbire rapidă sau înceată. Pe scenă, tempo-urile interioare şi cele exterioare pot merge împreună. De exemplu: o anumită persoană aşteaptă cu nerăbdare ceva sau pe cineva. Imaginile în mintea sa se urmăresc una pe alta într-o succesiune rapidă, gândurile şi dorinţele pâlpâie gonindu-se una pe alta, apărând şi dispărând; voinţa sa este agitată la culme şi totuşi, în acelaşi timp, aceeaşi persoană se poate controla în aşa fel încât ţinuta sa exterioară, mişcările şi vorbirea îi vor rămâne calme şi în tempo rar. Un tempo exterior rar poate merge mână în mână cu un tempo interior rapid, sau invers. Efectul celor două tempo-uri contrastante, existând simultan pe scenă, face o impresie puternică asupra auditoriului. Nu confundaţi tempo-ul rar cu **pasivitatea** sau cu un fel de energie în interior. Oricât de rar ar fi tempo-ul pe care îl folosiţi pe scenă, voi înşivă, ca artişti, trebuie să fiţi întotdeauna **activi**. Pe de altă parte, tempo-ul rapid al spectacolului nu trebuie să devină grabă evidentă sau o tensiune psihică şi fizică inutilă. Un trup flexibil, bine antrenat, ascultător, şi o tehnică bună de vorbire vă vor ajuta să evitaţi această greşeală făcând posibilă corectura şi folosirea simultană a două tempo-uri contrastante.

EXERCIŢIUL XVII

Faceţi o serie de exerciţii cu tempo-uri interioare şi exterioare diferite şi contrastante. De exemplu: un mare hotel noaptea. Hamalii, cu obişnuitele lor mişcări rapide şi îndemânatice, cară bagajele de la elevator, le scot afară şi le pun în automobile care aşteaptă şi care trebuie să se grăbească pentru a prinde trenul de seară. Tempo-ul exterior al hamalilor este rapid, dar ei sunt indiferenţi la îngrijorarea musafirilor care se impacientează afară. Tempo-ul interior al hamalilor este lent. Musafirii care pleacă, dimpotrivă, încearcă să-şi păstreze calmul exterior. În interior sunt îngrijoraţi, temându-se că vor pierde trenul. Tempo-ul lor exterior este lent, iar cel interior este rapid.

Pentru exerciţiile următoare aţi putea folosi exemplele din exerciţiul XII. Găsiţi piesa, propunându-vă să încercaţi a găsi diferite tempo-uri în diferite combinaţii.

Rezumat asupra gestului psihologic (G.P.):

1. G.P. activează puterea noastră de voinţă, îi dă o direcţie precisă, trezeşte simţămintele şi ne dă o viziune condensată a personajului.
2. G.P. trebuie să fie arhetipal,puternic, simplu şi bine modelat. El trebuie să iradieze şi să fie făcut corect.
3. Dezvoltaţi în G.P. sensibilitatea.
4. Faceţi distincţia între tempoul interior şi cel exterior.

CAPITOLUL VI
PERSONAJ ŞI CARACTERIZARE

Transformarea este cea după care tânjeşte
actorul, în mod conştient sau inconştient.

Şi acum să discutăm problema creării personajului. Nu există roluri care să poată fi considerate „drepte", sau in care actorul înfăţişează publicului acelaşi „tip" – el însuşi, aşa cum este în viaţa particulară. Există mai multe motive care generează nefericite concepţii greşite asupra adevăratei arte dramatice, dar noi nu ne vom ocupa de ele aici. Este suficient să subliniem faptul că teatrul ca atare nu va creşte şi nu se va dezvolta niciodată dacă i se va permite acestei atitudini distructive de „autoexhibare", deja adânc înrădăcinată, să prospere. Fiecare artă serveşte scopului de a descoperi şi releva orizonturi noi ale fiinţei umane. Un actor nu poate da publicului revelaţii noi etalându-se pe sine însuşi pe scenă. Ce aţi spune de un scriitor care, în toate piesele, fără excepţie, s-ar dramatiza pe sine însuşi în rolul principal, sau de un pictor incapabil de altceva decât de autoportrete? Aşa cum nu veţi întâlni în viaţă doi oameni la fel, tot aşa în piesele de teatru nu veţi întâlni două roluri identice. Ceea ce constituie diferenţa dintre ele le face să fie **caractere** şi va fi un bun punct de pornire pentru actor. Ca să dobândească o primă idee pentru rolul ce îl are de jucat, actorul trebuie să se întrebe: „Care este diferenţa, oricât de subtilă sau nevinovată ar fi, între mine şi personaj aşa cum îl descrie textul?" Făcând astfel, nu numai că veţi arde dorinţa de a vă face în mod repetat autoportretul, dar veţi descoperi şi caracteristicile psihologice principale ale personajului. Apoi, vă aflaţi în faţă necesităţii de a încorpora aceste trăsături caracteristice care formează diferenţa dintre voi şi personaj. Cum vă veţi apropia de această sarcină? Calea cea mai scurtă, artistică şi amuzantă, de a vă apropia de ea este de **a găsi un trup imaginar personajului vostru**. Imaginaţi-vă că trebuie să jucaţi un personaj leneş, indolent şi stângaci (atât psihic cât şi fizic). Aceste trăsături nu trebuie neapărat subliniate sau exprimate emfatic, ca în comedie. Ele se pot arăta ca simple, imperceptibile, aproape indicaţii, şi totuşi ele sunt trăsături caracteristice, tipice, ale personajului, care nu trebuie omise. Imediat ce aţi extras aceste aspecte şi date ale personajului, comparat cu voi înşivă, încercaţi să vă imaginaţi ce fel de trup ar putea avea un asemenea om leneş, indolent şi încet. Poate veţi găsi că are un trup plin, îndesat, scurt, cu umerii căzuţi, gâtul jos, braţe lungi care atârnă cu indiferenţă şi un cap mare şi greoi. Acest corp este, desigur, departe de a se asemăna cu al vostru. Totuşi trebuie să arătaţi şi să vă mişcaţi ca el. Cum veţi face să realizaţi o adevărată asemănare? Iată cum: începeţi să vă imaginaţi că în acelaşi spaţiu pe care îl ocupaţi cu propriul vostru corp există şi un altul – trupul imaginar al personajului pe care tocmai l-aţi creat în minte. Vă îmbrăcaţi cu acest corp, că şi cum ar exista; îl puneţi ca pe un veşmânt. Care va fi rezultatul acestei

mascarade? După o clipă, poate într-o străfulgerare, veţi începe să simţiţi şi să gândiţi despre voi înşivă ca despre **o altă persoană**. Această experienţă este foarte asemănătoare cu cea a unei adevărate mascarade. Aţi observat vreodată în viaţa voastră de toate zilele cât de diferit vă simţiţi în veşminte diferite? Nu sunteţi „altcineva" atunci când purtaţi o cămaşă de noapte decât atunci când sunteţi în haine de seară, când purtaţi un costum vechi şi uzat sau unul nou-nouţ? Dar „a purta" un alt corp? Înseamnă mult mai mult decât a purta indiferent ce costum sau îmbrăcăminte. Această opţiune a formei fizice imaginare a personajului influenţează asupra psihicului vostru de zeci de ori mai mult decât orice îmbrăcăminte! Corpul imaginar stă ca şi cum ar exista între corpul vostru real şi psihic, influenţându-le pe amândouă cu aceeaşi putere. Pas cu pas, începeţi să vă mişcaţi, să vorbiţi şi să vă simţiţi în acord cu el. Ca să spunem aşa, personajul locuieşte în voi (sau, dacă preferaţi, voi locuiţi în el). Cât de puternic exprimaţi datele tipului vostru imaginar, în timp ce jucaţi, aceasta depinde de genul piesei şi de propriul vostru gust şi dorinţă. Dar, în orice caz, întreaga voastră fiinţă psihică şi fizică va fi schimbată, chiar posedată de personaj. Când este într-adevăr adoptat şi exersat, trupul imaginar pune în acţiune voinţa şi simţămintele voastre (ale actorului), le armonizează cu vorbirea şi mişcarea caracteristice lui, transformă actorul într-o altă persoană. Simpla discutare a personajului, analiza sa mintală, poate produce acest efect mult dorit, pentru că raţiunea, oricât de abilă ar fi, vă va lăsa rece şi pasiv, pe când trupul imaginar are putere de a apela direct la voinţa şi simţămintele voastre. Consideraţi crearea şi adoptarea unui personaj ca pe un joc simplu şi rapid. „Jucaţi-vă" cu corpul imaginar, schimbându-l şi prefăcându-l până când sunteţi pe deplin mulţumit de opera voastră. Nu veţi pierde niciodată în acest joc, dacă nerăbdarea nu vă va biciui rezultatul. Natura voastră artistică e sortită să fie târâtă de nerăbdare dacă o forţaţi prin „reprezentarea" prematură a corpului imaginar. Învăţaţi să credeţi în el pe deplin şi nu vă va trăda. Nu exageraţi peste măsură violentând, forţând şi încercând aceste inspiraţii subtile care „vă vin de la noul trup". Şi numai când începeţi să vă simţiţi absolut liberi, adevăraţi şi fireşti în folosirea lui, puteţi să începeţi să reprezentaţi personajul cu trăsăturile şi acţiunile lui, acasă sau pe scenă. În unele cazuri veţi găsi că e suficient să folosiţi numai trupul imaginar (o parte din el) – braţele lungi şi atârnânde, de exemplu, pot să vă schimbe deodată întreaga psihologie şi să dea propriului vostru trup statura necesară. Dar să aveţi grijă întotdeauna ca **întreaga voastră fiinţă** să se transforme în personajul pe care trebuie să îl reprezentaţi. Efectul corpului imaginar va fi întărit şi va căpăta nuanţe neaşteptate dacă îi adăugaţi centrul imaginar (vezi cap. I). Atâta vreme cât centrul rămâne în mijlocul pieptului vostru (socotiţi că e plasat cu câţiva centimetri mai adânc), veţi simţi că sunteţi în ea voi înşivă şi încă în deplină stăpânire de sine, doar ceva mai energici, mai armonioşi, şi trupul vostru apropiindu-se de tipul „ideal". Dar îndată ce veţi încerca să

mutaţi centrul în alt loc, în interiorul sau exteriorul trupului, veţi simţi că se schimbă când intraţi într-un corp imaginar. Veţi observa că centrul este capabil să atragă şi să concentreze întreaga fiinţă într-un singur loc din care radiază şi emană activitatea voastră. Dacă pentru a ilustra aceasta aţi mutat centrul din piept în cap, veţi băga de seamă că elementul gând a început să joace un rol caracteristic în jocul vostru. Din locul său în cap, centrul imaginar va începe deodată sau treptat să coordoneze toate mişcările, să influenţeze întreaga atitudine fizică, să vă motiveze comportarea, acţiunile şi vorbirea şi vă va acorda psihicul în aşa fel încât, cu totul firesc, veţi începe să aveţi senzaţia că elementul gând este important şi indispensabil creaţiei voastre. Dar, indiferent unde veţi pune centrul, el va produce un efect cu totul diferit imediat ce îi veţi schimba calitatea. Nu este suficient să-l aşezaţi în cap, de exemplu, şi apoi să-l lăsaţi acolo să-şi vadă de treabă. Trebuie să-l stimulaţi mai departe, investindu-l cu calităţi variate, după dorinţa voastră. Pentru un om înţelept, să zicem, vă veţi imagina că centrul din cap este larg, luminând şi radiind, în timp ce, pentru un tip stupid, fanatic sau înapoiat mintal, vă veţi imagina că centrul este mic, dur şi greu. Trebuie să fiţi liberi şi fără nici o reţinere în imaginarea centrului în multe şi diferite feluri atât timp cât variaţiile sunt compatibile cu rolul pe care îl aveţi de jucat. Încercaţi câteva experienţe. Puneţi un centru moale, nu prea mic, în regiunea abdomenului şi veţi experimenta un psihic mulţumit de sine, pământean, puţin greoi şi totuşi cu haz. Lăsaţi un centru de greutate mic şi greu în vârful nasului şi veţi deveni curios, cercetător, indiscret şi chiar inoportun. Mutaţi centrul într-unul din ochi şi veţi observa cât de repede aveţi impresia că aţi devenit şireţi, abili şi poate ipocriţi. Închipuiţi-vă un centru mare, greu, mohorât şi înglodat aşezat în afara bătăilor inimii şi veţi avea un caracter laş, nu prea cinstit, caraghios. Un centru localizat la „câteva picioare" în faţa ochilor sau frunţii poate da senzaţia unei minţi ascuţite, pătrunzătoare şi chiar sagace. Un centru cald, înflăcărat, aşezat în inimă, poate deştepta in voi simţăminte eroice, curajoase şi iubitoare. Puteţi, de asemenea, să vă imaginaţi un centru mobil. Lăsaţi-l să se legene uşor în faţa frunţii şi să vă înconjoare capul din timp în timp şi veţi trăi psihologia unui om rătăcit dezorientat. Sau lăsaţi-l să circule în mod neregulat în jurul trupului, în tempouri variate, acum ridicându-se, acum prăbuşindu-se, şi efectul va fi fără îndoială o acuzaţie de intoxicaţie. Nenumăratele posibilităţi vi se vor deschide dacă veţi experimenta în felul acesta, liber şi jucându-vă. Vă veţi obişnui cu „jocul" şi-l veţi practica şi aprecia atât pentru plăcerea cât şi pentru marea sa valoare practică. Centrul imaginar vă este de folos în primul rând în ce priveşte personajul în totalitatea sa. Dar îl puteţi folosi şi pentru scene diferite şi mişcări separate. Să presupunem că lucraţi la rolul lui Don Quijote. Vedeţi bătrânul trup descărnat, liniştit. Aveţi viziunea minţii sale nobile, entuziaste, dar excentrice şi uşuratice şi vă veţi hotărî să plasaţi un centru mic, dar puternic, iradiant şi care se roteşte continuu deasupra

capului. Acesta vă poate servi pentru întregul personaj. Dar ajungeţi la scena în care el luptă cu imaginarii săi duşmani şi vrăjitori. Cavalerul luptă, sare în prăpăstii cu iuţeala fulgerului. Centrul său, acum întunecat şi greu, se prăbuşeşte din înălţimi în piept îngreunându-i respiraţia. Ca o minge legată de un elastic, centrul zboară înainte şi se repede înapoi, aruncându-se la dreapta şi la stânga în căutarea duşmanului. Sare şi ar goneşte cavalerul după „minge" în toate direcţiile, până ce lupta se termină. Cavalerul epuizat, centrul se lasă încet la pământ şi apoi tot atât de încet se ridică din nou la locul iniţial, radiind şi învârtindu-se fără răgaz ca şi mai înainte. De dragul clarităţii vi s-au dat exemple evidente şi poate groteşti. Dar folosirea centrului imaginar, în majoritatea cazurilor (mai ales în piesele moderne), cere o aplicare mult mai fină. Oricât de puternică ar fi senzaţia pe care o propune centrul, limita până la care doriţi să exteriorizaţi această senzaţie în timpul lucrului va depinde întotdeauna de judecata voastră. Amândouă, corpul imaginar şi centrul, vă vor ajuta să credeţi. Să vedem acum care este deosebirea dintre personaj şi întreg şi caracterizarea care poate fi definită ca o mică **trăsătură particulară** a personajului. O caracterizare sau trăsăturile particulare pot să nu fie ceva înnăscut în personaje: o mişcare tipică, un fel anume de a vorbi, un obicei ce se repetă, un anumit fel de a râde sau o înclinare a capului şi aşa mai departe. Aceste mici particularităţi sunt un fel de „tuşă finală" pe care un artist o adaugă creaţiei sale. Imediat ce a fost înzestrat cu asemenea mici trăsături particulare, personajul pare să devină mai viu, mai uman şi mai adevărat. Spectatorul începe să-l iubească şi să-l aştepte, de îndată ce îi atrage atenţia. Dar, o asemenea caracterizare trebuie să se nască din personajul privit „ca un tot", să decurgă din partea importantă a componentei sale psihice. Să luăm câteva exemple. Un om leneş şi flecar, incapabil de a munci, ar putea fi caracterizat prin braţe lipite de trup, uneori în unghi drept, şi mâini atârnând moi. Un personaj lipsit de inteligenţă în timp ce conversează cu altcineva ar putea avea un fel caracteristic de a clipi repede din ochi în timp ce, împungându-şi interlocutorul cu un gest ascuţit al degetului, ar face o pauză cu gura uşor întredeschisă înainte de a-şi urma gândurile şi a le pune în cuvinte. Un caracter încăpăţânat, un certăreţ, în timp ce ascultă pe altcineva poate avea un obicei inconştient de a clătina uşor capul ca şi cum ar pregăti un răspuns negativ. O persoană conştientă de sine îşi va plimba degetele pe propriile-i haine, jucându-se cu nasturii, îndreptând cutele. Un laş şi-ar putea ţine degetele împreunate, încercând să-şi ascundă degetele mari. Un pedant ar putea să atingă în mod inconştient obiectele din jurul său, îndreptându-le şi aranjându-le mai mult sau mai puţin simetric. Un mizantrop la fel de inconştient va îndepărta poate de sine obiectele din raza sa de cuprindere. Un om nu tocmai sincer, sau viclean, ar putea căpăta obiceiul de a arunca priviri repezi spre tavan în timp ce vorbeşte sau ascultă. Uneori, caracterizarea poate ea însăşi să scoată deodată la lumină întregul personaj. În timp ce creaţi un personaj şi o caracterizare a

lui, aţi putea găsi un mare ajutor şi poate multe sugestii inspirate observând oamenii din jur. Dar, pentru a evita o cât de slabă copiere a vieţii, nu v-aş recomanda o asemenea observare înainte de a fi folosit din plin propria voastră imaginaţie creatoare. Pe lângă aceasta, spiritul de observaţie se ascute mult atunci când ştiţi ce căutaţi. Nu e nevoie să recomandăm aici niciun fel de exerciţiu special. Vi le puteţi inventa voi „jucându-va" cu corpul imaginar şi cu centrele schimbătoare şi mişcătoare, găsindu-le caracterizări potrivite. Aceasta vă va ajuta dacă pe lângă „joc" veţi încerca să observaţi şi să descoperiţi **unde** a plecat şi **ce** fel de centru are omul acesta sau celălalt în viaţa reală.

CAPITOLUL VII

INDIVIDUALITATEA CREATOARE

Pentru a putea crea prin inspiraţie
trebuie să-ţi cunoşti propria individualitate.

Aici e nevoie de o explicaţie în ceea ce priveşte termenul de „individualitate creatoare a unui artist”, aşa cum este folosit în această carte. Chiar şi cunoaşterea sumară a calităţilor sale îi poate folosi actorului care caută căi de dezvoltare liberă a forţelor sale interioare. Dacă, de exemplu, doi artişti la fel de talentaţi ar fi rugaţi să picteze acelaşi peisaj, cu cea mai mare exactitate, vor rezulta două lucrări deosebite. Motivul e clar: fiecare din ei va picta, în mod inevitabil, impresia pe care a făcut-o peisajul, individual, asupra fiecăruia dintre ei. Unul poate prefera să transmită atmosfera peisajului, frumuseţea liniei sau a formei lui. Celălalt va accentua, probabil, contrastele, jocul luminii şi al umbrelor, după propriul gust şi mod de expresie. Fapt este că peisajul le va servi amândurora ca mediu pentru a-şi exprima **individualitatea creatoare** şi deosebirile lor de vedere vor apare în lucrări. Rudolf Steiner defineşte individualitatea creatoare a lui Schiller ca fiind caracterizată prin tendinţa morală a poetului: „Binele în luptă cu Răul.” Maeterlink caută subtile nuanţe mistice în spatele tuturor evenimentelor. Goethe vede arhetipuri, unificând multitudinea formelor. Stanislavschi declară că, în *Fraţii Karamazov*, Dostoievski vorbeşte despre căutarea lui Dumnezeu, lucru care întâmplător este adevărat pentru toate romanele sale majore. Individualitatea lui Tolstoi se manifestă în tendinţa spre perfecţiune. Cehov se ceartă cu trivialitatea burgheză a vieţii. Pe scurt, individualitatea creatoare a fiecărui artist îl exprimă pe acesta prin ideea dominantă care străbate întreaga sa creaţie, ca un leitmotiv. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem şi despre individualitatea artistului actor. S-a spus şi s-a repetat că Shakespeare a creat un singur *Hamlet*. Dar cine va spune cu aceeaşi siguranţă ce fel de *Hamlet* a existat în imaginaţia lui Shakespeare? În realitate trebuie să fi fost tot atâţia Hamleţi câţi actori talentaţi şi inspiraţi sunt gata să-şi ia răspunderea concepţiilor lor asupra personajului. Individualitatea creatoarea fiecăruia îl va determina în mod invariabil pe Hamlet-ul său unic. Pentru că actorul care vrea să fie artist pe scenă trebuie să caute cu modestie şi îndrăzneală o interpretare individuală a rolurilor sale. Dar cum să-şi simtă el individualitatea creatoare în momentele de inspiraţie? În viaţa de toate zilele ne identificăm cu noi înşine, cu „eu”. Suntem protagoniştii lui „eu vreau”, „eu simt”, „eu gândesc”. Acest „eu” îl asociem trupului nostru, îmbrăcămintei, modului de viaţă, familiei, stării sociale şi oricărui lucru din care se compune viaţa obişnuită. Dar, în momentele de inspiraţie, „eul” artistului suferă un fel de metamorfoză. Încercaţi să vă amintiţi de voi înşivă în asemenea momente. Ce s-a întâmplat cu eul vostru de fiecare zi? Nu s-a retras oare făcând loc unui alt „eu” şi nu-l simţiti oare pe acesta ca pe adevăratul artist din voi?

Dacă aţi cunoscut vreodată asemenea momente, le veţi rechema, pentru că, cu apariţia acestui nou „eu”, aţi simţit înainte de toate un aflux de forţe nemaîntâlnite în viaţa voastră obişnuită. Această forţă vă pătrunde întreaga fiinţă, a iradiat în jurul vostru, a umplut scena şi a zburat peste lumina rampei în public. Ea v-a unit cu spectatorul şi a condus spre el toate intenţiile voastre creatoare, gânduri, imagini, simţiri. Mulţumită acestei forţe sunteţi prezenţă scenică. Schimbări considerabile, pe care nu le puteţi ajuta prin simţire, apar în conştiinţa voastră sub influenţa acestui puternic „alt eu”. Este un „eu” la nivel înalt. El îmbogăţeşte şi extinde conştiinţa. Începeţi să deosebiţi trei stări diferite ca fiind în voi înşivă. Fiecare dintre ele are un caracter definit, îndeplineşte o misiune precisă şi este comparativ independentă. Să ne oprim ca să examinăm aceste stări şi funcţiile lor particulare. În timp ce asimilaţi personajul pe scenă, vă folosiţi emoţiile, vocea, trupul mobil. Toate acestea constituie „materialul” de construcţie din care „eul” superior, adevăratul artist din voi, creează personajul pentru scenă. „Eul” superior intră, pur şi simplu, în posesia acestui „material de construcţie”. Deîndată ce s-a întâmplat acest lucru, începeţi să simţiţi că staţi deasupra „eului” de toate zilele. Aceasta din motivul că vă identificaţi cu acest „eu” creator, superior, care a devenit activ. Aveţi acum cunoştinţă de ambele voastre „euri”, extinse, eul de fiecare zi existând în voi simultan cu cel superior. În timp ce creaţi sunteţi două „euri” şi puteţi distinge clar diferitele funcţii pe care acestea le îndeplinesc. De îndată ce eul superior a intrat în posesia acestui material de construcţie, începe să-l modeleze din interior. El va mişca trupul făcându-l sensibil, senzitiv şi receptiv la toate impulsurile creatoare. El vorbeşte cu vocea voastră, vă activează imaginaţia şi vă măreşte activitatea interioară. Mai mult decât atât, vă dă simţăminte pure, vă face original şi inventiv, vă deşteaptă şi vă menţine uşurinţa de a improviza. Pe scurt, vă pune într-o stare creatoare. Începeţi să acţionaţi sub inspiraţia sa. Fiecare lucru pe care îl faceţi acum pe scenă vă surprinde pe voi tot atât ca şi pe spectatori. Totul pare nou şi neaşteptat. Aveţi impresia că e spontan şi că nu faceţi altceva decât să-i serviţi ca mediu de expresie. Şi totuşi, cu toate că „eul” superior este destul de puternic pentru a fi stăpân pe întregul proces de creaţie, are şi el un călcâi al lui Ahile: e înclinat să sfărîme barierele, să sară peste limitele necesare stabilite în repetiţii. E prea nerăbdător să se exprime pe sine şi ideea sa dominantă. E prea liber, prea puternic, prea ingenios, şi de aceea prea aproape de prăpastia haosului. Puterea inspiraţiei e întotdeauna mai intensă decât mijloacele de expresie – spune Dostoievski. Ea trebuie restrânsă. Aceasta este sarcina conştiinţei de fiecare zi. Ce trebuie să facă ea în timpul acestor momente de inspiraţie? Ea controlează pânza pe care individualitatea creatoare îşi trasează intenţiile. Ea îndeplineşte funcţia de bun simţ reglator al „eului” superior pentru ca treaba să treacă corect prin mizanscena stabilită, ce trebuie păstrată neschimbată şi

fără să prejudicieze comunicarea cu partenerii. De asemenea, tiparul psihologic al întregului personaj, aşa cum l-aţi descoperit în repetiţii, trebuie urmat cu exactitate.

Asupra bunului simţ al „eului” de fiecare zi cade sarcina de a apăra formele de expresie găsite şi fixate pentru spectacol. Astfel, prin cooperarea celor două conştiinţe, spectacolul devine posibil. Dar unde este acea a treia conştiinţă la care ne-am referit mai înainte şi cui îi aparţine?

Purtătorul celei de-a treia conştiinţe este „personajul”, aşa cum l-aţi creat voi. Deşi este o fiinţă iluzorie, are şi el, ca şi ceilalţi, propria sa viaţă independentă şi propriul său „eu”. Individualitatea noastră creatoare îl sculptează drăgăstos în timpul spectacolului. În paginile precedente au fost deseori folosiţi termenii „autentic”, „artistic”, „adevărat”, pentru a descrie simţămintele unui actor pe scenă. O cercetare mai amănunţită va arăta că simţămintele omeneşti se despart în două categorii: cele cunoscute oricui şi cele cunoscute numai artistului, în momentele de inspiraţie creatoare. Actorul trebuie să înveţe să recunoască trăsăturile mai importante care le deosebesc. Simţămintele obişnuite, de fiecare zi, sunt alterate, străbătute de egoism, apropiate nevoilor personale, îmbibate, nesemnificative şi de multe ori chiar inestetice şi stricate de neadevăr. Ele nu vor fi folosite în artă. Individualitatea creatoare le aruncă. Ea are la dispoziţie un alt fel de simţăminte, complet impersonale, purificate, eliberate de egoism şi de acea estetică semnificativă şi sunt adevărate din punct de vedere artistic. Pe acestea vi le dăruieşte „eul” superior în timp ce vă inspiră jocul. Tot ce trăiţi în cursul vieţii voastre, tot ce observaţi şi gândiţi, tot ce vă face fericiţi sau nefericiţi, toate regretele sau satisfacţiile, toată iubirea sau ura voastră, toate lucrurile după care tânjiţi sau pe care le evitaţi, toate realizările sau nereuşitele, tot ce aţi adus în această viaţă la naştere –temperament, talent, înclinaţii, care rămân nefolosite, nedezvoltate sau supradezvoltate – toate fac parte din aşa-zisul abis subconştient. Ele devin simţăminte în sine. Astfel, purificate şi transformate, ele devin parte integrantă a materialului din care individualitatea voastră creatoare crează „psihologia” sufletului imaginar al personajului. Dar cine purifică şi transformă aceste vaste bogăţii ale psihicului vostru?

Acelaşi „eu” superior, individualitatea care face pe unii din noi artişti. De aceea este evident că această individualitate nu trebuie să înceteze de a exista între momentele creatoare, cu toate că, numai fiind creatori, devenim conştienţi de ea. Ea, dimpotrivă, are o viaţă intrinsecă continuă, necunoscută conştiinţei noastre de fiecare zi. Ea continuă să-şi dezvolte propriul ei fel de experienţe, acelea pe care ni le oferă cu generozitate ca inspirate pentru activitatea noastră creatoare. E greu de conceput că Shakespeare, a cărui viaţă – atât cât ne este cunoscută – era neînsemnată, şi Goethe, a cărui „parte” în viaţă a fost atât de plăcută şi de împăcată, şi-au tras toate ideile creatoare numai din experienţa personală. Într-adevăr, vieţile

multor personalităţi mai mici din literatură au oferit biografii mult mai bogate decât cele ale maeştrilor, şi totuşi operele lor ar suporta greu o comparaţie cu cele ale lui Shakespeare sau Goethe. Acesta este gradul de activitate interioară a „eului" superior care produce acele simţăminte purificate, acesta este determinantul final al calităţii creaţiei tuturor artiştilor.

Mai departe, toate simţămintele venite de la personaj, de la individualitatea voastră, sunt nu numai purificate şi impersonale, dar mai au şi alte atribute (două). Indiferent de cât de profunde şi convingătoare ar fi, aceste simţăminte sunt încă tot atât de „nereale" ca şi „sufletul" personajului însuşi. Ele vin şi se duc odată cu inspiraţia. Altfel, ele ar deveni pentru totdeauna ale voastre, rămânând imprimate în voi după terminarea spectacolului, fără putinţa de a fi şterse. Ar pătrunde în viaţa zilnică, ar fi o otrăvire de egoism şi ar deveni parte inseparabilă a existenţei voastre necreatoare, neartistice. N-aţi fi în stare să deosebiţi linia de contur dintre viaţa iluzorie a personajului şi viaţa voastră. În scurt timp aţi ajunge la nebunie. Dacă simţămintele voastre creatoare nu ar fi „nereale", nu aţi putea avea bucuria creaţiei, jucând personaje grosolane, vulgare sau alte caractere la fel de primejdioase şi de puţin plăcute.

Aici puteţi să vedeţi, de asemenea, cât de primejdioasă şi de neartistică este greşeala unor actori conştiincioşi atunci când încearcă să folosească pe scenă simţăminte reale, de fiecare zi, „storcându-le" din ei înşişi. Mai târziu sau mai devreme aceste încercări zdruncină sănătatea, duc la forme de isterie, în special pentru actor, la conflicte emoţionale şi la extenuare nervoasă. Simţămintele reale exclud inspiraţia şi viceversa.

Celălalt atribut al simţămintelor creatoare este că ele sunt capabile de compasiune. „Eul" vostru superior înzestrează personajul cu simţăminte creatoare şi, pentru că este, în acelaşi timp, capabil să-şi observe creaţia, el are compasiune pentru personajele sale şi pentru destinele lor.